GRIN ZIN

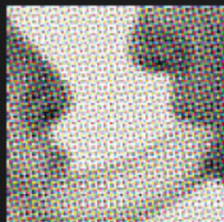
ZIELONA GÓRA | STYCZEŃ 2013 | NR 1

PISMO GLOKALNE

aleksandra kubiak



sędzia główny



konrad rogiński





r.u.t.a



artur żmijewski i 7 berlin biennale

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI

Drogi Czytelniku! Masz przed sobą pierwszy numer pisma GrinZin. Jest to pismo o... Ludzie różnią się od siebie, zajmują się bardzo różnymi rzeczami i miewają bardzo zaskakujące zainteresowania. Nie ważne więc w gruncie rzeczy „o czym” jest pismo, ale „w jaki sposób” mówi o tym, o czym mówi. Jeśli pozostajesz pod nieodpartym urokiem suchej skórki od chleba czy źle wstawionej koronki w usta koleżanki i zarazem znajdujesz na te okruchy rzeczywistości inspirującą innych formę, to wiesz, co mamy na myśli. Przyjmijmy więc, że Grin Zin jest pismem o kulturze, sztuce i życiu glokalnym.

Pojęcie „glokalności” powołał kiedyś Zygmunt Bauman na określenie dwóch sprzecznych zjawisk, które zachodzą równolegle we współczesnym świecie. Pierwsze, to globalizacja, a więc silna i powiększająca się sieć współzależności w skali globu, dotycząca wszystkich aspektów życia. Drugie zjawisko to lokalizacja, a więc wieloaspektowa decentralizacja, ponowne świadome odkrywanie lokalnych tradycji i podnoszenie do rangi globalnej widzialności tego, co lokalne i prywatne. Pismo GrinZin chce wyrażać świadomość tego stanu rzeczy.

Zapraszamy do wspólnego rozwijania pisma. Chętnie publikować będziemy teksty i prace twórców niezależnie od tego kim są i jaki mają status społeczny. Jesteśmy związani z Instytutem Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego i chcielibyśmy sprzyjać rozwojowi ludzi skupionych wokół tej instytucji. Pismo jest jednak otwarte dla wszystkich. Należy je traktować jako wiązkę możliwości, którą można wykorzystać ku wspólnemu zadowoleniu. Ciąży zdecydowanie ku sztuce ale chętnie obejmie szerokie spektrum ludzkiej aktywności, od filozoficznych abstrakcyjnych tematów po komentarze glokalnych codziennych problemów. Stoimy na antypodach pism brukowych, reklamowych, czysto informacyjnych, wszystkich tych miejskich dzienników i tygodników o śladowej wartości artystycznej i intelektualnej. Pismo jest niezależne (w korzystnych dla niego granicach),



Martyna Krutulska-Krechowicz

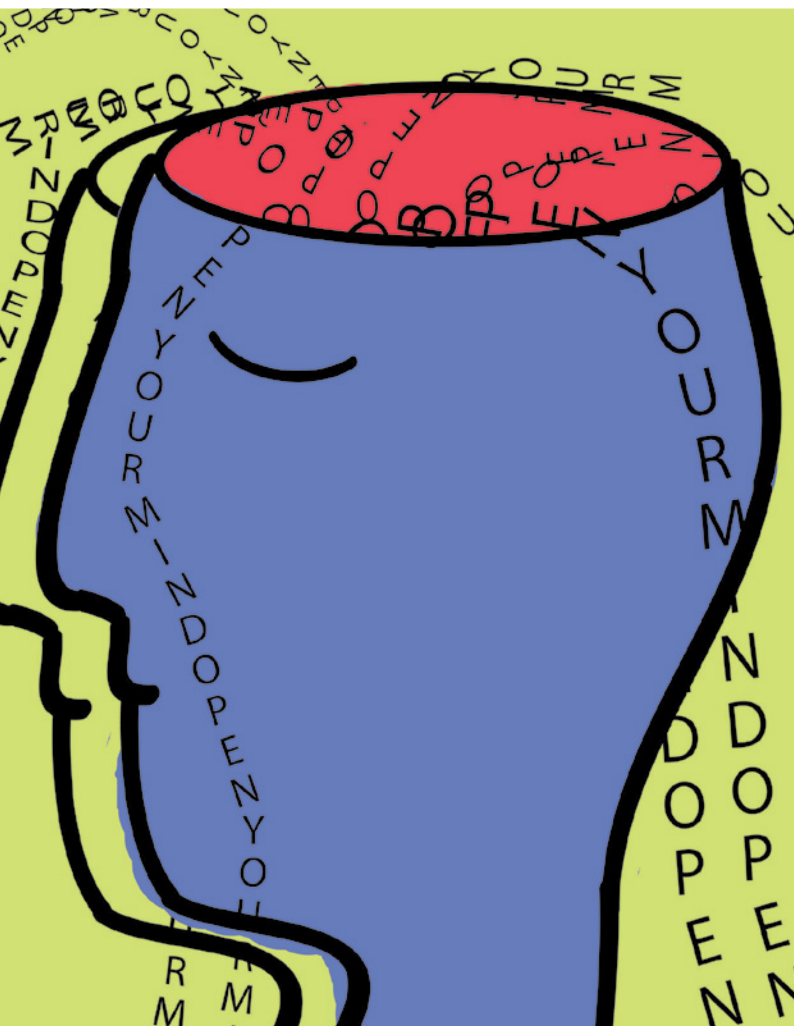
niekomercyjne (bezpłatne, nie tworzone w celach dochodowych) i znajduje się poza oficjalnym obiegiem. Cechy te wpisują je w szerokie rama tradycji art-zinów wydawanych dość powszechnie w latach 80/90-tych. Nie chcemy jednak zamykać naszego Grin Zina w jakiejś określonej niszy społecznej: akademickiej, artystycznej czy subkulturowej. Przeciwnie, chcemy aby było otwarte, docierało szeroko i było czytane do kawy przy świetle dziennym. Czujemy, że takiego pisma brakuje, sami chcielibyśmy takie pismo czytać i mamy nadzieję, że nasza propozycja wyjdzie naprzeciw podobnym odczuciom innych.

GrinZin nie chce być obojętny na problemy naszej cywilizacji. Nie było dotąd epoki, w której ludzka wolność i godność nie byłyby zagrożone a chciwość, głupota i niekompetencja rządzących nie napawały frustracją i zwątpieniem.

Czujemy, że dzisiejszy świat nie jest przyjaznym środowiskiem do rozwijania tego, co dla naszego człowieczeństwa najważniejsze. Chcielibyśmy aby ten stan rzeczy się zmienił i chętnie dołożymy małą cegiełkę do wielkiego gmachu należnego nam raju. Nie interesuje nas polityka jako sfera partyjnych sporów ale jako miejsce negocjacji warunków naszego życia.

ARTUR ŻMIJEWSKI I 7. BERLIN BIENNALE

Łukasz Musielak



Wybór Żmijewskiego na kuratora takiej imprezy musi pociągnąć za sobą poważne konsekwencje

W kulturze obrazkowej żeby istnieć nie trzeba zbyt wiele myśleć, trzeba natomiast być widocznym. Wizualność, ta wewnętrzna dystynktywna cecha sztuki, powraca do niej w naszych czasach jako zewnętrzny nakaz zrównujący ją w staraniach o istnienie z innymi produktami kultury. W globalnej przestrzeni zrobił się tłok, trzeba przepychać się łokciami nie tylko z tysiącami kolegów po fachu ale z wszystkimi innymi startującymi w zupełnie innych konkurencjach. To tak, jakby sprinter miał walczyć o uwagę jury z narciarzem i bokserem. W świecie dzisiejszej sztuki to przede wszystkim kurator nadaje artyście status widzialności i zapewnia mu istnienie we wspólnej przestrzeni kultury. To on wybiera artystów i decyduje o formie ekspozycji ich dzieł. Niektórzy twierdzą, że to groźna patologia uzależniać istnienie artysty i historię sztuki od indywidualnego gustu kuratora i innych jego, mniej lub bardziej jawnych i przyzwoitych pobudek. Od czasu do czasu bywa jednak tak, że to sami artyści, nie przestając być artystami, stają się kuratorami. Wówczas sztuka ma szansę głośno przemówić własnym głosem.

Od 27 kwietnia do 1 lipca 2012 roku miała miejsce w Berlinie duża impreza artystyczna, będąca jednym z najważniejszych ekspozycji sztuki współczesnej. Berlińskie Biennale odbywa się od 1998 roku, jest organizowane przez galerię KunstWerke i wspierane finansowo przez Niemiecką Federalną Fundację Kulturalną. W tym roku kuratorem Biennale był artysta, w dodatku polski artysta, Artur Żmijewski. Należy on do tych, którzy traktują sztukę jako formę uczestnictwa w debacie publicznej i chcą ścisłego związania sztuki z problemami społeczno-politycznymi. Sam czynnie działa jako redaktor i publicysta w ramach aktywnego środowiska lewicowej Krytyki Politycznej. Nie trudno domyśleć się, że wybór Żmijewskiego na kuratora takiej imprezy musi pociągnąć za sobą poważne konsekwencje. Wiadomo, że Żmijewski nie schroni się na wygodnej pozycji tradycyjnego selekcjonera ale wykorzysta to poważne i prestiżowe stanowisko do wprowadzenia głosu sztuki w dyskurs publiczny. Jakie będą tego konsekwencje? Warto było pojechać do Berlina i zobaczyć jakiś fragment tego wydarzenia u źródeł. Całość śledzić można było przez Internet na wielowątkowej stronie 7. Biennale. Mój tekst nie ma charakteru sprawozdania czy krytycznej recenzji tego wydarzenia. 7. Biennale w Berlinie traktuję tutaj jako pretekst do przyjrzenia się twórczości kuratora tej imprezy w kontekście refleksji nad zaangażowaniem sztuki w problemy społeczno-polityczne.

Artur Żmijewski (ur. 1966) ukończył pracownię rzeźby w ASP w Warszawie. Po wyjściu z uczelni zajął się przede wszystkim realizacjami wideo. Jak twierdzi, świat wydał mu się zbyt złożony i szybki jak na możliwości rzeźby. Do filmu przyciągnęła go także jego „użyteczność", interdyscyplinarny charakter i wysoki walor „poznawczy". Od lat tworzy paradokumenty stojące na pograniczu fabuły i dokumentu, reportażu i noweli. Współpracuje z Fundacją Galerii Foksal w Warszawie, jego prace znajdują się m.in. w kolekcjach warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Tate Modern w Londynie. Jest redaktorem artystycznym Krytyki Politycznej. Pomimo uznania, jakie zdobył w świecie sztuki, pozostaje świadomie, programowo zdystansowany do związanych ze sztuką instytucji.

Wczesnego Żmijewskiego fascynował przede wszystkim problem międzyludzkich oddziaływań, cielesnych ograniczeń i społecznej alienacji. Przyjrzyjmy się kilku jego filmom. Film *Powściągliwość i praca* (1995) pokazuje Żmijewskiego i Katarzynę Kozyrę odkształcających wzajemnie swoje nagie ciała. W filmie *Ja i AIDS* (1996) widzimy trzy nagie osoby z rozpędu zderzające się ze sobą. W tych wczesnych filmach Żmijewski traktował problem filozoficznie. Chciał wydobyć pewną podstawową ambiwalencję ludzkiej egzystencji, którą określił kiedyś jako „żenującą groteskę życia". Otóż, człowiek jest integralnym bytem moralnym, czuje, pragnienie, tworzy plany, zmienia rzeczywistość, myśli i posiada coraz bardziej złożoną wiedzę o swojej egzystencji. Niezmiennie jednak, za sprawą swojej cielesnej egzystencji skazany jest na nieuniknioną porażkę. Choć nie chcemy o tym słuchać, ciało co rusz podnosi tę wiedzę do progu naszej świadomości. Przecież nawet zwykły katar jest w stanie sparaliżować nasze codzienne działania i zadrwić z naszego intelektu, pokazując kto tutaj tak naprawdę rządzi.

Aby unaocznić tę bezradność w filmie *Ogród Botaniczny* (1997) zmontował ujęcia upośledzonych dzieci z ujęciami egzotycznych zwierząt z ZOO. Filmy Żmijewskiego z tego okresu są niemym głosem niewolników zakleszczonych w swoich zdezelowanych ciałach. Przypominają, że ten smutny los wszyscy pospołu dzielimy,

każą zmierzyć się z nim i świadomie przyjąć jego tragizm. Żmijewski nie stroni jednak od społecznego kontekstu, przeciwnie. Interesuje go funkcjonowanie niepełnosprawnych, zdezelowanych ciał i ich tragicznych opowieści w relacjach społecznych. Kwestia relacji międzyludzkich, kontekst społeczny, a ostatnio także polityczny, z czasem zaczną u Żmijewskiego dominować.

W cyklu *Oko za Oko* **(**1998, wideo oraz fotografie) tworzy wizję zespolenia osób sprawnych i niepełnosprawnych – hybrydowe byty, w których zaciera się ułomność ciała. Czy połączenie to jest harmonią czy odwetem za niesprawiedliwość? U Żmijewskiego zamiast sprawiedliwości suma upokorzeń zostaje podwojona. Chorzy używają zdrowych jak przedmiotów do zaspokajania własnych potrzeb. Co więcej, powracają ze społecznej banicji, pojawiają się i każą dotykać swych zdegenerowanych okaleczonych ciał, ucieleśniając głęboko skrywany lęk o naszą integralność. Widok zdeformowanego stawia nas przed ostateczną prawdą: to nie my tutaj rządzimy, los jest przygodny i nie ma reguł a degeneracja i śmierć jest naszą przyszłością. Społeczeństwo nie chce dopuścić do upowszechnienia tej wiedzy. Zmarli i chorzy mają z tej racji podobny status – odizolowani są od reszty w specjalnie dla nich przygotowanych enklawach.

Film *Na Spacer* (2001), który powstał w ośrodku dla osób sparaliżowanych, pokazuje rehabilitację jako absurdalną fizyczną opresję. Film *Lekcja śpiewu* (2001) przedstawia dziwaczną i przeraźliwą kakofonie dźwięków, jaka wydobywa się z ust chóru głuchoniemych, którzy w kościele próbują wykonać fragment „Mszy polskiej" Jana Maklakiewicza. Projekt został powtórzony dwa lata później w Lipsku (*Lekcja śpiewu II*, 2003), gdzie wraz ze śpiewaczką operową chór śpiewał J. S. Bacha.

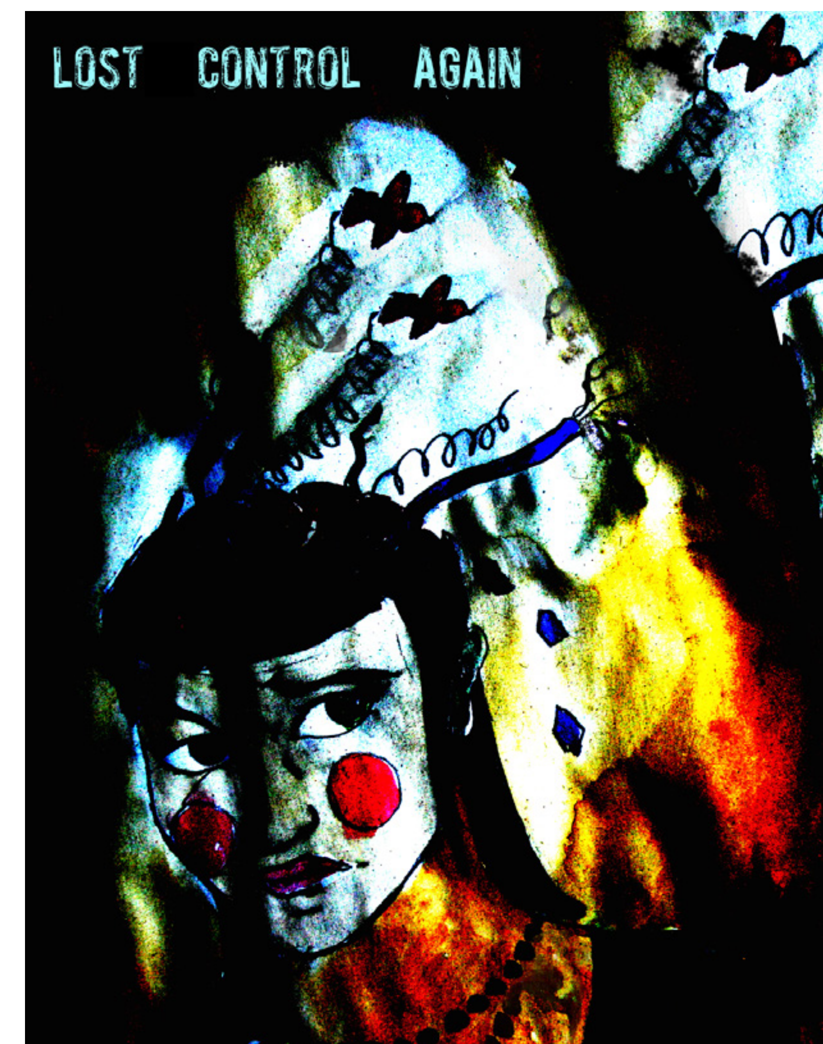
Wiele filmów Żmijewskiego ma charakter dokumentacji eksperymentów z zakresu psychologii społecznej. Artysta kreuje sytuację, wrzuca w nią określoną grupę ludzi a następnie studiuje ich zachowania. We wczesnym filmie *Berek* (1999) Żmijewski przeprowadził eksperyment będący rodzajem psychologicznej terapii narodowej traumy. Film przedstawia grupę nagich mężczyzn i kobiet w różnym wieku grających w berka. Na końcu widz dowiaduje się, że nagrania odbyły się w dwóch miejscach – w przestrzeni neutralnej oraz w napiętnowanej tragedią komorze gazowej byłego obozu zagłady.

W eksperymencie *KR WP* (2000, wideo) Żmijewski kazał nago defilować grupie byłych żołnierzy z Kompanii Reprezentacyjnej Wojska Polskiego. Autonomię odbierają człowiekowi nie tylko naturalne uwarunkowania ale także przez niego samego ustanowione relacje władzy zapisane w strukturach i instytucjach społecznych. Poprzez wprowadzenie nagości – sfery prywatnej, intymnej – w silnie zinstytucjonalizowany publiczny kontekst, artysta symbolicznie przywraca człowiekowi jego zawłaszczone przez sformalizowane zachowania ciało. W czasach walki kobiet o równouprawnienie Żmijewski jest obrońcą mężczyzn. **Rozczula go zwisający frędzelek pomiędzy nogami defilującego żołnierza.** Występuje przeciwko niedowartościowaniu męskiego życia w przestrzeni publicznej i domaga się uznania męskiego prawa do słabości i delikatności. Występuje nie przeciwko feminizmowi ale równolegle do niego, przeciwko presji zapisanych w kulturze schematów gender.

W filmie *Powtórzenie* (2005) będącym rewizją eksperymentu psychologicznego przeprowadzonego w 1971 przez Philipa Zimbardo, Żmijewski pokazuje, że presja gotowych struktur władzy i form zachowań, w jakie wrzucony jest człowiek, nie jest wcale tak przemożna a ludzkie zachowania tak przewidywalne, jak chcieli tego dowieść psychologowie społeczni. Dzisiaj, w czasach indywidualizacji i decentralizacji, tezy Zimbardo nie są już takie przekonywujące, ludzie mają skłonność do negocjacji i kompromisów, ufają bardziej bezpośrednim relacjom niż zewnętrznej abstrakcyjnej władzy.

Artur Żmijewski od kilku lat angażuje swoją sztukę w bieżące problemy społeczno-polityczne. W 2007 na łamach Krytyki Politycznej, której został redaktorem artystycznym, opublikował manifest *Stosowane sztuki społeczne* [dostępny w sieci na stronie KP, w numerze 11/12], w którym wyznacza sztuce ważne miejsce w publicznej debacie nad palącymi kwestiami współczesności.

W manifeście tym podnosi problem apolityczności, związany ze wstydem wynikającym z kompromitacji, jaką na tym polu poniosła sztuka przez niefortunne romanse polityczne w przeszłości. Redefiniuje pojęcie „autonomii sztuki" jako eufemizm biorącego się z tego wstydu unikania społecznego oddziaływania działań artystycznych. Odsłania sytuację neutralizacji efektów artystycznej potrzeby i powinności kontestacji przez dążenie sztuki do jednoczesnego zadość uczynienia także głębokiej potrzebie i powinności służenia władzy (tak politycznej, jak



ekonomicznej). Zarzuca artystom ignorancję, brak samoświadomości i nieumiejętność posługiwania się językiem dyskursywnym. Przedstawicielom innych profesji wytyka redukowanie wytworów artystycznych do propozycji estetycznej i lekceważenie zawartej w tych wytworach wiedzy. Jego zdaniem sztuka może wnieść cenny wkład do dyskusji publicznej, ponieważ posługuje się odmiennymi strategiami, jest za pan brat z intuicją, wyobraźnią i przeczuciem a postawa sędziego jest jej z natury obca. Żmijewski chce przywrócenia/nadania działaniom artystycznym realnej skuteczności społeczno-politycznej. Jego zdaniem sztuka ma realną możliwość kształtowania rzeczywistości i powinna (jest

zobowiązana) z tej możliwości-władzy korzystać. Co należy w tym kierunku zrobić? Żmijewski twierdzi, że powinniśmy dokonać instrumentalizacji autonomii sztuki, tzn. wzbić się na wyższy poziom wolności, przejąć kontrolę nad przyjmowaną dotychczas aksjomatycznie autonomią (niezaangażowaniem) i potraktować ją jako jedno ze świadomie wybieranych narzędzi. Artysta nie musi angażować swojej twórczości w dyskurs społeczno-polityczny, może schronić się na marginesie stosunków społecznych albo dobrze bawić się w ramach schematów oferowanych przez medialno-konsupcyjną kulturę. Ma do tego prawo. Żmijewski chce jednak, żeby artysta był świadomym uczestnikiem kultury, który wybiera swoją postawę spośród równoprawnych strategii. Sam optuje zdecydowanie za zaangażowaniem. Chce, żeby sztuka weszła w pola innych dziedzin (szeroko rozumianej nauki i polityki), którym jak na razie brakuje respektu wobec jej poznawczych walorów, i domaga się uznania jej głosu jako argumentu w otwartej dyskusji.

Od czasu manifestu działalność Żmijewskiego uległa widocznej przemianie, akcent filozoficzno-psychologiczno-egzystencjalny uległ osłabieniu na rzecz akcentu społeczno-politycznego. W cyklu kilkunastominutowych filmów *Wybrane prace* (2007) towarzyszył współczesnej klasie pracującej w różnych aspektach jej codziennego życia, tworząc portret dzisiejszego „proletariatu". W filmie *Demokracje* (2009) zestawił obok siebie różne sposoby publicznego zbiorowego manifestowania przez ludzi swoich poglądów i emocji: protesty w Izraelu i na Zachodnim Brzegu, demonstracje antyaborcyjne w Warszawie, Droga Krzyżowa ulicami miasta, zamieszki alterglobalistyczne, marsz w Irlandii Północnej. W filmie *Katastrofa* (2010) dokonał zdystansowanego niemego spojrzenia na wydarzenia po katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem, tworząc rodzaj antropologicznego reportażu.

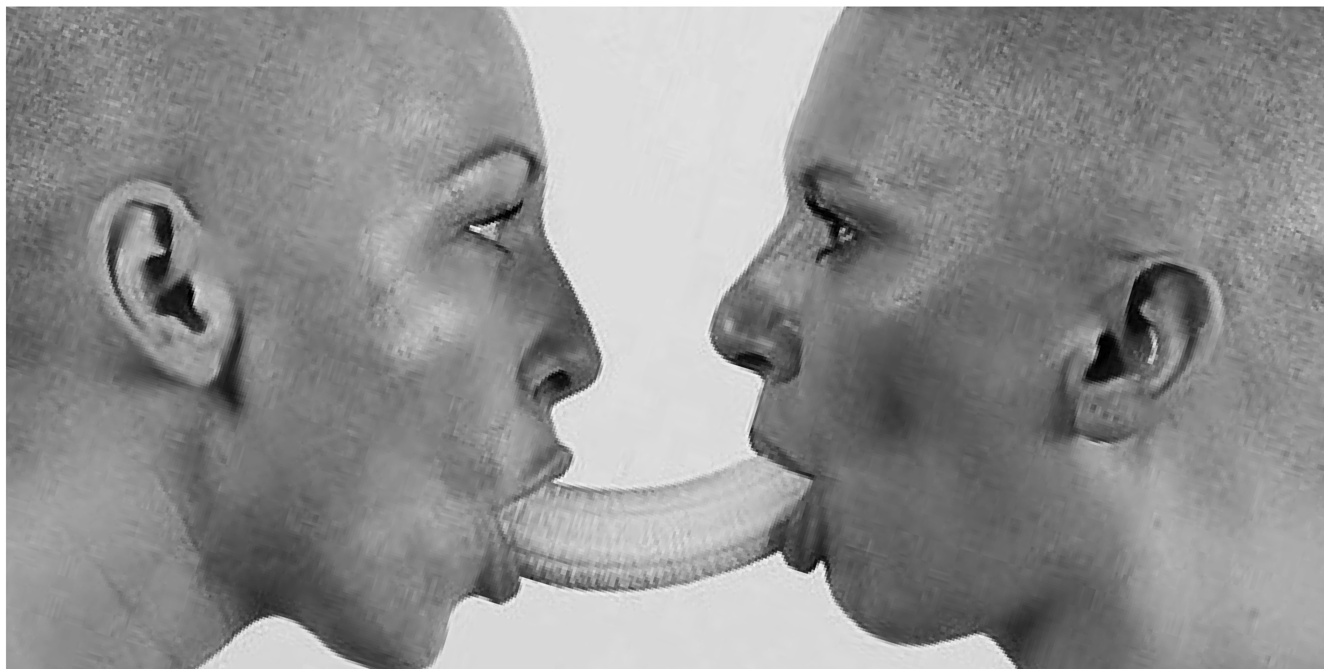
Żmijewskiemu bardzo zależy na dialogu sztuki z przestrzenią społeczno-polityczną. Sam zaczyna traktować sztukę coraz bardziej instrumentalnie a swoją rolę ukierunkowywać na działania organizacyjno-aktywizujące. W Irlandii realizował projekt *Robotnice i robotnicy* (2008/2009), w ramach którego pracujący fizycznie, w większości imigranci z Polski, opowiadają w formie tekstów i rysunków o swojej pracy i nadziejach z nią związanych (opublikowane w ramach specjalnego numeru „Krytyki Politycznej", 18/2009). W 2009 w miejscowości Świecie zorganizował akcję *Plener rzeźbiarski* (2009), ożywiając znaną z lat 60/70-tych ideę sympozjów artystycznych przy wielkich zakładach pracy.

W takim kontekście 7. Biennale w Berlinie jawi się jako kolejny eksperyment Żmijewskiego, tym razem na skalę globalną, realizowany przy wykorzystaniu istniejących schematów organizacyjnych, poważnych instytucji i związanych z nimi dużych pieniędzy. Eksperyment ten miał prześledzić związek dzisiejszej sztuki z przestrzenią społeczno-polityczną, wydobyć tkwiący w sztuce potencjał władzy i pokazać skuteczność sztuki w rozwiązywaniu konkretnych problemów.

Żmijewski współpracuje z Joanną Warszą, kuratorką wielu działań z pogranicza sztuki i rzeczywistości społecznej oraz z działaczami „Krytyki Politycznej", m.in. Igorem Stokfiszewskim i Zofią Waślicką. Żmijewski i Warsza, podróżując po Świecie, zbierając kontakty i materiały do towarzyszącej 7. Biennale publikacji *Forget Fear*, zaprosili do współpracy jako współkuratorów poznaną *W St.* Petersburgu rosyjską grupę Voina (Oleg Worotnikow, Natalia Sokol, Leonid Nikołajew, Kasper Nienagliadny Sokol), znaną z anarchistycznych, antyinstytucjonalnych akcji w przestrzeni publicznej. Mówi się, że w ten sposób ta prestiżowa impreza, weszła w związek z radykalnymi artystami, którzy świadomie czynnie zwalczają wszelką instytucjonalność (niektórzy, ze względu na nielegalne metody – np. podpalanie policyjnych samochodów – są poszukiwani przez Interpol). Do współpracy zaproszono także przedstawicieli nowojorskiego ruchu Occupy Museums, znanego z okupacji m.in. Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMa), reżysera Arpada Schillingera, który działa w odpowiedzi na prawicowe tendencje na Węgrzech, Antanasa Mockusa, dawnego mera Bogoty, który inspiracji dla polityki szuka w sztuce współczesnej, islandzką partię artystów The Best Party, która po kryzysie finansowym przejęła władzę w Reykjawiku oraz rosyjski teatr dokumentalny Teater.Doc, który rozwija postawy demokratyczne w Rosji.

Tegorocznemu Biennale w Berlinie towarzyszyło też wiele debat publicznych, wystąpień i wykładów (W Zielonej Górze o założeniach i projektach imprezy opowiadali w BWA Zdravka Bajović i Igor Stokfiszewski) oraz zaangażowanych akcji i projektów artystycznych. Jednym z nich jest ArtWiki Pita Schulza. Żmijewski zapraszając artystów postąpił inaczej, niż czynią to zwykle kuratorzy. Zamiast zamkniętego wyboru i ostrej selekcji ogłosił tzw. Open Call, a więc otworzył dla wszystkich możliwość wzięcia udziału w imprezie. Jego intencją było osłabienie pozycji kuratora i umożliwienie artystom zaistnienia niezależnie od rynku sztuki, zgodnie z ideą egalitarności, wolnej wymiany i swobodnego dostępu. W kontekście presji rynku w stronę ograniczania dostępu do dóbr kultury (zob. np. ACTA), decyzja Żmijewskiego ma charakter symboliczny. Wystarczyło wysłać zgłoszenie i czekać na odpowiedź. Co znamienne, w zgłoszeniu obok standardowych pytań o dokonania artystyczne, pojawiło się pytanie dotyczące preferencji politycznych. Przysłano ponad 5000 zgłoszeń – trochę więcej niż oczekiwano i za dużo jak na możliwości wystawiennicze jakiegokolwiek biennale ale organizatorzy z pewnością nie byli rozczarowani. Problem rozwiązał Pit Schulz, artysta i działacz sieciowy, który wpadł na pomysł aby stworzyć ArtWiki, dodatkową cyfrową przestrzeń, w której po zalogowaniu każdy artysta będzie miał możliwość umieszczenia swoich prac (www.artwiki.org). Wśród innych projektów związanych z organizacją Biennale znalazła się m.in. akcja czeskiego artysty Martina Zet *Deutschland schafft es ab* (Niemcy to likwidują*);* akcja Łukasza Surowca *Berlin-Birkenau* i projekt Khaleda Jarrara powołujący do istnienia Państwo Palestyńskie.

Żmijewski zdaje się ujmować zaangażowanie sztuki w kategoriach moralnego zobowiązania względem drugiego człowieka, którego słaby głos nie przebija się spod megafonu ideologii władzy. Czy dla Żmijewskiego jest jakaś zasadnicza różnica między aktywistą politycznym a zaangażowanym artystą? Odpowiedź na to pytanie jest dla niego zdecydowanie kwestią drugorzędną. Nie chodzi mu o definicje i linie demarkacyjne ale o praktyczną skuteczność w świecie, który wymaga zaangażowania. Talent i sprawność warsztatowa zostają odsunięte na dalszy plan, będąc po prostu założeniem, środkiem czy narzędziem, o którym nie ma co za dużo gadać. Naczelną wartością jest wartość poznawcza i zaangażowanie w dyskurs publiczny. Żmijewski chce aby sztuka wzmacniała postawę obywatelską, kontrolowała władzę i nagłaśniała cierpienie upokorzonych. Krótko mówiąc, chce aby sztuka kształtowała naszą codzienną rzeczywistość. Być może z perspektywy samych artystów i estetycznie nastawionych krytyków Żmijewski dokonuje zamachu na artystyczną niezależność i przez to doprowadza do osłabienia sztuki. Z ogólniejszej kulturowej perspektywy rzecz ma się jednak zupełnie odwrotnie. Sztuka zostaje wyprowadzona z chłodnych przestrzeni galerii i gustownie urządzonych mieszkań, które tworzą iluzję bezpiecznego zdystansowania, i zostaje wprowadzona w samo centrum rwącego potoku kultury. Galerie i artystyczne pracownie to jedynie przedsionek istnienia. Jeśli dzisiaj „istnieć" znaczy „być widocznym", to „być widocznym" powinno znaczyć „zmieniać świat".



Sędzia Główny, Hommage a Natalia LL, 2006 (fragment tryptyku), kadr fotografii Marka Lalko

GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY

Łukasz Musielak

Grupa **Sędzia Główny** to duet pochodzący z Zielonej Góry, tworzony przez Karolinę Wiktor i Aleksandrę Kubiak. Od 2001 roku wykonały kilkadziesiąt akcji. Pod koniec pierwszej dekady tego wieku mówiono, że dzięki nim ponownie odżył w Polsce performance.

Pracę dyplomową (2004) zrealizowały w gabinecie Rektora. Postanowiły odwrócić porządek i zadrwić z formy egzaminu. Stanęły niczym lalki zamknięte w wielkich tekturowych pudełkach z napisem „wypróbuj przyszłego magistra". Od inwencji i odwagi profesorów zależał efekt ich dyplomu.

Nazywam się Aleksandra Kubiak nie mam wpisanej w pamięć odpowiedzi na twoje pytanie.

Zanim Sędzia zdobył tytuł magistra miał już za sobą kilka ważnych akcji. Podczas wystawy „Sztuka beze mnie nie ma sensu" wykonały akcję „Hot-dog Twister" (Galeria Stara Winiarnia, Zielona Góra 2003). Zbudowały gigantyczną kanapkę i położyły się wewnątrz jako parówkowa wkładka. Była też polsko-amerykańska flaga, keczup i kruche liście sałaty: zjedzcie nas, przecież żyjemy w szowinistycznym konsumpcyjnym świecie. W tym samym roku w gdańskim klubie Modelarnia w Noc Świętojańską

ZJEDZCIE NAS, PRZECIEŻ ŻYJEMY W SZOWINISTYCZNYM KONSUMPCYJNYM ŚWIECIE

Sędzia dokonał „Jajeczkowania". Czy moja wolność to dowolność czy powinność? Dziewczyny wypychały z pochwy ugotowane na twardo jajka, które rozgniatały i zjadały częstując nimi publiczność. Były to czasy kontrowersji wokół pływającej „kliniki aborcyjnej", która przypłynęła ze Szwecji do Władysławowa.

Działania Sędziego wpisują się w tradycję body-artu, nawiązują do polskiego performance z lat 70/80-tych (m.in. do Natalii LL i duetu Kwiekulik). Dotykają problemów patriarchalności kultury, konsumpcjonizmu, seksizmu i uprzedmiotowienia kobiety. Wiele z nich ma wymiar osobisty, związany z trudnymi relacjami rodzinnymi i innymi niełatwymi przeżyciami. Jak twierdzą artystki, ta wiedza nie jest widzom potrzebna, to jest osobista strona ich występów, intymna forma publicznego oczyszczenia się. Sędzia sięga do ukrytych pragnień, mrocznych tajemnic i ciężkich traum. Testuje wytrzymałość własną i widza w ekstremalnych warunkach. Wykorzystuje formę ekshibicjonizmu, perwersji, sadomasochizmu.

Jak pisał jeden z dziennikarzy, są „młode, ładne i chętnie się rozbierają". Ale ich nagość nie jest tylko erotyczna. To także nagość samoofiary. Jest podstępem i prowokacją wciągającą w zaaranżowaną grę: odsłoń się – pokaż kim jesteś – oczyść się. Performerki są bierne i posłuszne, doznają upokorzenia i cierpią. Nie tylko symbolicznie ale też zupełnie realnie. Jest to klasyczna formuła performance – doprowadzić siebie do skrajnego wyczerpania.

W emitowanym na żywo w TVP Kultura programie „Noc artystów" zainscenizowały „Telegrę" (2005), podczas której wykonywały rozkazy dzwoniących do studia widzów. Identycznie ubrane, oddzielone, niewidzące siebie

KONTEKST BYŁ UMOWNY ALE **BÓL** PRAWDZIWY

nawzajem, na życzenie rozbierały się, ubierały, wyrażały emocje, udawały przedmioty. Upokorzenie i cierpienie stawia je w oczach widzów w moralnie uprzywilejowanej pozycji. Rodzą się ambiwalentne odczucia. Od niesmaku do współczucia, od oburzenia po litość i aktywną pomoc. Na festiwalu „Interakcje" w Piotrkowie Trybunalskim Sędzia Główny przeprowadził eksperyment socjokulturowy na mężczyznach. Performerki dokonały samo-uprzedmiotowienia poprzez wystawienie siebie jako nagrody w grze w lotki („XXX", 2005). Nagrodą była możliwość posiadania ich przez kilkanaście godzin na warunkach umowy sporządzonej przez prawnika. Kobiety doznają upokorzenia. Upokorzenia od mężczyzn i od samych siebie. Akcja skończyła się mordobiciem i demolką.

W „Rozdziale XXIX" (2005) artystki leżały przez godzinę w akwarium wypełnionym lodem aby zahibernować pamięć o chorym ojcu Karoliny. W „Rozdziale LXXV" (2008) uderzały z rozbiegu w metalową kurtynę, za którą siedzieli wygodnie widzowie. Słyszeliśmy uderzenia i odgłosy bólu, a twardość kurtyny była metaforą naszego dystansu. Kontekst był umowny ale ból prawdziwy. To nie był teatr. Teatr rządzi się innymi prawami niż performance. Sędzia pokazał to w akcji „Wirus" (2006), w której wykorzystując widzów i sprawdzoną w „Telegrze" strategię prowokacji poprzez bierność, zawirusował przedstawienie teatralne.

Od samego początku ważnym aspektem działań Grupy była jej wewnętrzna dynamika. Dwie silne kobiece osobowości pracując razem przez wiele lat, stworzyły symbiotyczną relację. Podczas występów Ola i Karolina stawały się jednym hybrydalnym bytem – Sędzią Głównym. W „Rozdziale III" (2002), zawinięte w folię i zamknięte w tubach z przezroczystej pleksi, podtrzymywały się wzajemnie przy życiu

UPOKORZENIE I CIERPIENIE STAWIA JE W MORALNIE UPRZYWILEJOWANEJ POZYCJI

dzięki rurce, którą z ust do ust przesyłały sobie tlen. W „Rozdziale XXV" (2005) na wystawie „Dzień Matki" w warszawskiej Galerii XX1 stały się jednym ciałem poprzez połączenie swoich ust i pochw plastikowymi rurkami. To była symbiotyczna ale też skomplikowana, wieloznaczna relacja. Miłość i nienawiść, przyjemność i ból leżą blisko siebie podobnie, jak kartka papieru, której przeciwległe krawędzie po zakrzywieniu stykają się ze sobą. W performance „Wenus" (2003) dziewczyny całowały się w świetle horoskopu połączone rurkami zamocowanymi za pomocą igieł wbitych w ciało. To były narodziny współczesnej neurotycznej Wenus.

W 2009 roku nakładem BWA w Zielonej Górze ukazała się książka dokumentująca dotychczasowe działania Grupy Sędzia Główny. Obok Wojciecha Bąkowskiego i Jakuba Ziółkowskiego, w 2010 Sędzia Główny został mianowany do Paszportów Polityki: „za całkowite i konsekwentne oddanie się sztuce żywej w postaci często bardzo intymnych, pełnych emocji, skłaniających do interakcji i reakcji działań performance". Z powodu poważnej choroby Karoliny od 2010 roku działalność Sędziego jest zawieszona. Czy będzie ciąg dalszy? Wszystko wskazuje na to, że to już zamknięta historia w dziejach polskiej sztuki performance.



O SZTUCE PERFORMANCE, DZIAŁANIACH SĘDZIEGO I WŁASNYCH PROJEKTACH OPOWIADA ALEKSANDRA KUBIAK W ROZMOWIE Z ŁUKASZEM MUSIELAKIEM

ŁM: Czy działania Grupy Sędzia Główny należą już do historii polskiej sztuki performance, czy też możemy spodziewać się jeszcze jakichś działań duetu Wiktor&Kubiak?

AK: Nie jestem w stanie odpowiedzieć na to pytanie. Karolina była bardzo chora i cały czas się z tą chorobą zmaga. W ramach rehabilitacji stworzyła blog, który w moim odbiorze wpisuje się w ramy poezji. Na nim obecnie się koncentruje. Jesteśmy nadal bardzo twórcze ale czy będziemy wspólnie rozbijać żelazne kurtyny – nie wiem. Przypuszczam, że nie wrócimy do takiego wymiaru Sędziego, jakim on był.

ŁM: Jak z obecnej perspektywy oceniasz działania Sędziego?

AK: Czy mam powiedzieć, że byłyśmy świetne?

ŁM: Możesz to powiedzieć.

AK: Byłyśmy świetne, to był rewelacyjny, twórczy czas.

ŁM: A czy żałujesz czegoś?

AK: Od kiedy nasze akcje zaczęły być opisywane, przez co przestały funkcjonować jedynie w trakcie trwania performance, żałowanie czegokolwiek przestało mieć sens. Jak w każdej innej dziedzinie – z niektórych rzeczy byłyśmy bardziej zadowolone, z innych mniej. Byłyśmy konsekwentne w swojej pracy i to było super.

ŁM: Ta kwestia wraca niczym bumerang. Wiem, że cię już irytuje ale zaryzykuję. Ludzie często zarzucają wam, że nagość była chwytem marketingowym, pójściem na skróty, łatwym, sprawdzonym już w sztuce sposobem na rozgłos i sukces. Jaki masz do tego dzisiaj stosunek?

AK: Sukces Sędziego Głównego polegał na tym, że jego sztuka proponowała ciekawe konteksty, mówiła o ważnych w danej chwili problemach. W niektórych akcjach używałyśmy swojego ciała, pamiętaj że performance Sędziego wyrasta z body-artu. To, że ludzie robią nam z tego powodu zarzuty, świadczyć może o tym, że społecznie nagość jest bardzo silnie wyparta. Na samym początku działalności Sędziego byłyśmy postrzegane jako performerki – lesbijki, i poprzez ten kontekst próbowano nas interpretować. Zostawiłyśmy ten aspekt bez komentarza, bo czy tak zawężone patrzenie należy korygować? Niedawno wraz z Fundacją Salony byłam w Sztokholmie, na targach sztuki. Ze swoją imienniczką Malgą Kubiak zrobiłyśmy performance, w przestrzeni targowej, gdzie występowałam w samej bieliźnie. Dla Szwedów było to naturalne, że artystki są odkryte. To pewnie wynik oswojonej społecznie seksualności.

ŁM: Co uważasz za charakterystyczne dla sztuki performance?

AK: Dla mnie performance jest ściśle związany ze sztukami wizualnymi i z nich się wywodzi. Oczywiście mnóstwo rzeczy jest dzisiaj nazywane performance: działania muzyczne, działania na pograniczu teatru… „performance" jest teraz modnym hasłem. Książka Zygmunta Baumana, której recenzję ostatnio czytałam, bywa dzisiaj nazywana książką performatywną. Można powiedzieć, że zakres terminu performance, także w sztuce, zbliża się do swojego źródłosłowia angielskiego, w którym jego znaczenie jest bardzo szerokie – od przedstawienia do koncertu, etc.

ŁM: Tak, też spotykam się często z tym określeniem w różnych kontekstach… ale, co właściwie wyróżnia ten rodzaj sztuki?

AK: Performance jest wyrazem mieszczenia się artysty/artystki w przestrzeni i opisywaniem tej przestrzeni poprzez swoją obecność, wyraża się przez gest, działanie.

ŁM: Wiele waszych performanców przebiegało w ekstremalnych sytuacjach, opierało się na idei wytrzymałości i dyscyplinowaniu ciała. Powiedzmy, że nie wytrzymujecie założonego czasu i przerywacie. Czy to jest jakieś kryterium udanego występu?

AK: Jeśli chodzi o wytrzymałościowy performance, to nie zakłada się, ile będzie trwał. W tym momencie zmagasz się ze swoim ciałem… Miałyśmy dużą zaciętość w sobie i granice wytrzymałości wiele razy maksymalnie przesuwałyśmy.

ŁM: Jakie jest więc kryterium udanego performance?

AK: Jeśli mówimy o performance publicznym (a nie np. „do kamerowym"), to jest on udany wtedy, kiedy niesie dla publiczności silną sferę emocjonalną i porusza, w jakimkolwiek sensie – docenienia, negacji czy wielkiego znaku zapytania.

ŁM: A co z akcją *Licytacja*? Podobno zakończyła się nieprzewidzianą bójką w klubie. Uważasz tę akcję za udaną?

A.K. Akcję, o która pytasz, przeprowadziłyśmy w Piotrkowie, w pubie „Eden". Nie była to licytacja, można było nas wygrać w lotki. Zakończenie bardzo zaskakujące – do głosu doszedł testosteron, panowie się o nas pobili. Nie uszanowali zasad gry, stałyśmy się dla nich jedynie brankami, wypiętrzył się stereotyp patriarchalny. Tak, to była udana akcja, choć złamane zostały jej zasady, z założenia sytuacja miała trwać 24 godziny.

ŁM: Jaka przestrzeń jest dla performera najbardziej naturalna, gdzie czujesz się najlepiej: w bezpiecznych ramach galerii czy w nieprzewidywalnej przestrzeni publicznej?

AK: Pracowałyśmy w różnych przestrzeniach: galeryjnych, teatralnych, robiłyśmy działania w telewizji. Każda z tych przestrzeni ma swoje plusy i minusy. Niektóre akcje, które udały się w galeriach, nie miałyby szansy powodzenia w przestrzeni publicznej. Przestrzeń publiczna niesie ze sobą ograniczenia, zakazy, normy.. i jeśli bierzemy pełną odpowiedzialność za sztukę, którą prezentujemy, nie narażamy przechodniów na ekstremalne akcje, chyba że mamy ochotę wylądować w areszcie i tym gestem zakończyć performance.

ŁM: Ale wy przecież narażałyście ludzi…

AK: Może nie narażałyśmy – prowokowałyśmy, co zresztą uwielbiamy. Myślę, że prowokacja jest wpisana w performance i w ogóle w sztukę.

ŁM: Performance jest wiązany ze sztuką zaangażowaną, tzn. taką sztuką, która wychodzi do widza z pewnym istotnym komunikatem, doprowadza do konfrontacji z trudnym, często zbiorowo wypieranym problemem. Jakie jest twoje zdanie na ten temat?

AK: Performance nie zawsze był zaangażowany społecznie czy politycznie. Np. Fluxus był ruchem bardzo wolnym, nie zawsze związanym politycznie. Performance'u nie można jednoznacznie wiązać ze sztuką zaangażowaną.

ŁM: Czy Sędzia Główny był zaangażowany?

AK: Podejmowałyśmy bardzo różne tematy. Nasz performance wynikał z sytuacji społeczno--politycznych i z sytuacji bardzo intymnych. Wynikał też z naszego spotkania. Ważne znaczenie odgrywa też sama przestrzeń. Jest kilka akcji, które powstały dlatego, że znalazłyśmy się w danym miejscu. Tak było, np. z *Szeptami*, realizowanym kilka razy. *Szepty* powstały w pokoju, w którym były dwa okna i parapety, na które, powiedzmy, po prostu usiadłyśmy.

ŁM: Oglądając wasze występy mam wrażenie, że miały one dla was głównie



Aleksandra Kubiak, Dolce Vita, 2011 (kadr z filmu)

charakter osobisty. Nawet w akcjach interpretowanych jako głos w dyskusji nad upokorzeniem kobiet, męskim seksizmem i kulturą konsumpcyjną (np. *telegra*, *licytacja, jajeczkowanie*), przebija się jakaś szczególna prywatność, intymność. Czy nie jest tak, że uprawiałyście sztukę prywatną, tzn. mówiłyście o sobie i dla siebie a kontekst społeczny stanowił samonarzucający się kontekst?

AK: Myślę, że człowiek wrażliwy łączy sferę intymną i publiczną, nie można ich od siebie odciąć.

ŁM: Podział na sztukę zaangażowaną i sztukę prywatną jest sztuczny…

AK: Tak mi się wydaje. Cały czas poruszamy się w dyskusji o tym, co artystów konstytuuje, a wiadomo, ze wnętrze z zewnętrzem przenika się bardzo płynnie.

ŁM: Co sądzisz o psychologicznej interpretacji waszych działań? Ważnym elementem psychoterapii jest terapia grupowa, podczas której człowiek musi otworzyć się przed innymi, zaufać im, opowiedzieć o tym przed czym sam ucieka. Czy performance był dla was w gruncie rzeczy właśnie taką ekstremalną grupową psychoterapią, podczas której egzorcyzmowałyście własne osobiste lęki i traumy?

AK: W pewnym sensie, bo np. podczas działań wysiłkowych, kiedy przechodzisz kolejne etapy osłabienia, czujesz wewnętrzny katharsis związany ze stanem przejścia. Performance pozwala sięgnąć w głąb siebie. Wiele z akcji było powodowanych wewnętrzną potrzebą poznania siebie. Ale nie dajmy się zwariować, to sztuka a nie religia, szamanizm, czy psychologia.

ŁM: Pracowałyście w duecie. To specyficzna sytuacja. Duet wprowadza dialog, dynamikę, napięcie ale też wiąże się ze szczególną bliskością…

AK: Użyto kiedyś wobec nas określenia „bliźniaczki sztuki”. Jest w tym dużo prawdy, bo jesteśmy dla siebie przejrzyste. Znamy swoje reakcje… Działania w duecie wiążą się z wzajemnym zaufaniem, ale żeby sobie zaufać, trzeba się dobrze poznać i zrozumieć, co nie zawsze udaje się w „zwyczajnym świecie”. Nam się to udało, w bliskiej relacji i na poziomie sztuki.

ŁM: Jaki masz stosunek do interpretacji działań grupy w duchu feminizmu?

AK: Twierdzić, że ktoś nie jest feministką czy feministą, jest nie na miejscu. Żyjemy w społeczeństwie, w którym szacunek genderowy jest czymś naturalnym. Jeśli go nie mamy, to jesteśmy wykluczeni z dyskursu.

ŁM: Też tak sądzę, sam uważam się z resztą za feministę… ale feminizm przybiera różne oblicza i różnie bywa interpretowany, także przez same kobiety, które mają teraz moment odwetu za wieki upokorzeń. Czasem mnie to przygniata… Co uważasz za wasz największy sukces?

AK: Cieszę się bardzo z publikacji, która sumuje dokonania Sędziego, a do której powstania zmobilizował nas Wojtek Kozłowski. Dużym sukcesem była retrospektywna wystawa Sędziego w BWA Wrocław. Nieocenioną wartością są znajomości, przyjaźnie.

ŁM: Dostałem kiedyś od ciebie jeden egzemplarz. Czy tam są wszystkie wasze akcje?

AK: Tak, na końcu jest całe kalendarium. Kiedy pytałeś, czy żałuję jakiegoś performance, to przyznam, że robiąc kalendarium, wyrzuciłyśmy z listy może dwa działania. Nasz redaktor je przywrócił, bo wartość artystyczną tworzy całość dokonań, także błędy.

ŁM: Które performance chciałyście wymazać?

AK: Oczywiście nie zdradzę tej tajemnicy.

ŁM: W 2010 roku byłyście nominowane, obok Wojciecha Bąkowskiego i Jakuba Ziółkowskiego, do Paszportu polityki. Wygrał

Bąkowski. Dlaczego twoim zdaniem nie dostałyście tej nagrody?

AK: Nie działałyśmy już wtedy od roku. Cieszę się, że Bąkowski wygrał, bo ta nagroda mu się należy.

ŁM: Od pewnego czasu pracujesz indywidualnie. W listopadzie 2011 roku w zielonogórskim BWA można było zobaczyć film *Dolce Vita* dokumentujący twój kilkumiesięczny performance zrealizowany z Panem Henrykiem, niepełnosprawnym człowiekiem z marginesu społecznego, którego znamy jako żebraka z ulicy Kupieckiej. Możesz opowiedzieć kilka słów o tej pracy?

AK: Tak, to jest właśnie film performatywny. Ten film dotyczy człowieka, jego problemów, statusu społecznego. Artystów też się marginalizuje. W filmie te marginesy się spotykają i powstaje duża petarda wartości czy inaczej – pole do interpretacji. *Dolce* to był inny rodzaj pracy niż ten sędziowski, inaczej pomyślany w czasie.

ŁM: To też był duet…

AK: Zupełnie różny… i… to było trio, a nawet kwartet, bo ważną rolę w tym projekcie odegrała instruktorka tańca, pani Maria Jałocha i kuratorka Marta Gendera.

ŁM: Nieświadomie ciążysz ku drugiej osobie aby wspólnie stworzyć nową jakość? potrzebujesz energii z zewnątrz?

AK: Cenię komunikację z drugą osobą. Na tym też polega człowieczeństwo. Z punktu widzenia moich doświadczeń ważne jest też to, że do projektu zaprosiłam osobę niepełnosprawną. Pomysł jest związany z chorobą Karoliny, i z tym, co mnie wcześniej spotkało w rodzinie. Tutaj dotykam tych problemów z pozycji sztuki.

ŁM: Czy *Dolce Vita* kończy się happy Endem? W ostatnim finałowym tańcu bohaterowie otwierają się na siebie, działają harmonijnie, są pełni wzajemnego zaufania. Istnieją jedynie w tańcu poza swoimi codziennymi rolami. Ty jesteś kobietą a Henryk mężczyzną. Czy ten finałowy taniec nie jest jednak faktycznie tylko sennym marzeniem o wyjściu poza swoje role i czystym spotkaniu dwojga ludzi?

AK: Ten film jest tak skonstruowany, że ma warstwę taśmy kolorowej, która jest realna, dokumentuje proces nauki i warstwę czarno-białą trochę senną, wykreowaną. Starałam się pokazać, że ta zastana realność jest niestety nie do przejścia. Można w nią ingerować ale drugiego człowieka nie można stworzyć na nowo, to dotyczy mnie, jak i Henryka. On istnieje w społecznie przyjmowanych przez siebie ramach. Próbując ingerować, napotkałam bardzo silny opór. Warstwa taśmy czarno-białej poprzez kontrast ma odsłaniać tę sytuację…

ŁM: Czy wiesz, co się teraz dzieje z Henrykiem? Udało ci się zmienić jego życie?

AK: Henryk wrócił na ulicę, żebrze, powrócił do swoich fantazji, do życia w wymyślonych przestrzeniach. Bardzo się cieszyłam, kiedy na wernisażu mi podziękował. Powiedział, że jest zadowolony z uczestnictwa w projekcie, że czuje się spełniony. Ale to, jak podchodził do pracy, w trakcie realizacji, to była męka i powracające pytanie: czy w ogóle kolejne zajęcia się odbędą?

ŁM: *Dolce Vita* to nie jest twoja pierwsza indywidualna praca. Z tego co wiem, pierwszą był dyptyk *Piero & Della* (2010) nawiązujący do dyptyku Piero Della Francesco z XV w. Na czym polega nawiązanie, jakiego dokonałaś w tej pracy? Co właściwie chciałaś osiągnąć?

AK: To była pierwsza praca po wystawie retrospektywnej Sędziego i po tym, jak zdałyśmy sobie sprawę z konieczności zawieszenia działalności. Praca powstała na plenerze we Włoszech. Zdjęcia zrobił Marek Lalko, z którym pracuję. Na obu fotografiach tego dyptyku jestem ja, na jednej jako kobieta, na drugiej jako mężczyzna. Po tym, jak się rozłożyłam po zawieszeniu Sędziego, ten dyptyk miał spowodować i spowodował we mnie scalenie.

ŁM: Nad czym obecnie pracujesz?

AK: Pracuję teraz nad kolejnym filmem… zrobiłam też zdjęcia pt. *Niewolnicy Michała Anioła* na podstawie nieukończonych rzeźb Michała Anioła. Jest na nich św. Mateusz, Atlas i Pieta.

ŁM: Ja widzę, że od czasu Sędziego zmieniłaś estetykę. Twoja indywidualna twórczość jest mniej ekstremalna i szokująca, bardziej liryczna, poetycka, chciałoby się powiedzieć – subtelna.

AK: Na *Dolce Vita* wielu ludzi było obrażonych. Wydawał im się ekstremalnym filmem. Padały zarzuty o wykorzystanie osoby niepełnosprawnej.

ŁM: To ciekawe. Dla mnie ten film jest bardzo poetycki. Przy tym, co robiłyście z Karoliną, wydaje się mimo wszystko lekki.

AK: Przekornie – mi się wydaje, że działania Sędziego wcale nie były ekstremalne. Dla mnie były naturalne, choć czasem bolesne. Być może to ekstremum polegało na tym, że byłyśmy bardzo symbiotyczne. W naszej indywidualistycznej kulturze ludzie obawiają się symbiozy.

ŁM: Ostatnio pracujesz w innych mediach – fotografia, wideo. Czy na dobre porzuciłaś performance?

AK: Przez dwa lata nie miałam w ogóle ochoty robić performance. Teraz ochota powraca. W Sztokholmie zrobiłam performance z Malgą Kubiak. Poznałam ją na początku mojej drogi, jeszcze przed działalnością Sędziego. Jak usłyszała, że od dwóch lat nie pracuję w materii performance, to mi nie odpuściła.

ŁM: I co zrobiłyście?

AK: Mówiąc w skrócie, odrysowywałyśmy sylwetki naszych widzów, obok obrysu stawiałyśmy wielkie autografy. Rysunki trafiały do rąk sportretowanych ludzi, za darmo, co wzbudziło duży zachwyt. W Sztokholmie byłam z Fundacją Salony, założoną przez Martę Genderę. Fundacja prężnie działa i skupia kilku dobrych artystów. Wśród nich jest Basia Bańda, Rafał Wilk, Jarek Jeschke, Michał Jankowski, Marek Lalko. Pojechaliśmy na niezależne targi sztuki, alternatywne wobec głównych komercyjnych targów, nastawione bardziej na prezentację miejsc niż na sprzedaż prac.

ŁM: Powiedz coś o przyszłości. Niedługo wybierasz się do Kijowa.

AK: Do Kijowa lecę z prezentacją filmu *Dolce Vita* i z dokumentacją sędziowskich prac. Oprócz tego kończę film o roboczym tytule *O królu i królowej.* W planach jeszcze jeden. Wszystkie filmy robione są z ludźmi i opowiadają o ludziach. Ja tylko kreuję sytuacje, w jakich się znajdujemy.

ŁM: Dziękuję za rozmowę.

AK: Dziękuję również.

Rozmowa odbyła się 24 lutego 2012.

Aleksandra Kubiak, Dolce Vita, 2011 (kadr z filmu)

W POSZUKIWANIU NOWEJ TRADYCJI...

RUCH UTOPII TRANSCENDENCJI ANARCHII

Łukasz Musielak

Wielu sądzi, że polski folk to tańce Mazowsza, infantylne pieśni o sielskości życia i grubiańsko-oscypkowa góralszczyzna. Wielu sądzi też, że spadkobiercą i nośnikiem tradycji jest kościół katolicki i tzw. prawica. Wiemy, że tak nie jest ale wiedza ta w przestrzeni publicznej nie jest wcale czymś oczywistym. Te stereotypy przełamuje od kilku lat Kapela Ze Wsi Warszawa, która pokazała nowe oblicze polskiego folku. Grupa ta łączy tradycyjną muzykę ludową ze współczesną świadomością aranżatorską, akustyczne instrumenty z nowoczesnym brzmieniem, rootsowe zaśpiewy ze współczesnym sposobem podejścia do tekstu. Takie projekty modne są na świecie a Kapela znana jest poza naszymi granicami jako młoda forpoczta polskiej tradycji. I dobrze, bo to solidny projekt, szczególnie w swoich wczesnych odsłonach. Szkoda, że sami Polacy karmieni są masowo pseudo-folkiem (Brathanki, Zakopower czy Golec uOrkiestra – bracia Golce wzięli kiedyś udział w rewelacyjnym projekcie Alchemik). Każe im się wierzyć, że w tych popowych produktach streszcza się dzisiaj adaptacja muzyki ludowej.

Maciej Szajkowski – współtwórca Kapeli Ze Wsi Warszawa – w swoim nowym projekcie poszedł w inwentaryzacji naszej tradycji o krok dalej. Doprowadził do spotkania ducha muzyki folkowej i świadomości etnicznej wielokulturowości z duchem punka, muzyki niezależnej i undergroundu. Za jego sprawą spotkali się Robert Matera „Roball" z Dezertera, Hubert Dobaczewski „Spięty" z Lao Che, Nika z Post Regiment, Piotr Gumol „Guma" z Moskwy, muzycy z Kapeli Ze Wsi Warszawa, Konrad i Kamil Rogińscy z Orkiestry Rivendell, grupa Mosaic, Chłopcy Kontra Basia, Maćko Korba. Także **Nasta Niakrasava** z Białorusi oraz ukraińska grupa **Hulajhorod** występująca w oryginalnych chłopskich strojach i wykonująca muzykę, śpiewy i tańce z regionu środkowego Dniepru. Z tego połączenia Maciej Szajkowski stworzył nową jakość, twór o nazwie R.U.T.A. tłumaczony jako „Ruch Utopii Transcendencji Anarchii" bądź „Reakcyjna Unia Terrorystyczno-Artystowska".

Zadaniem projektu było stworzenie muzyki do gromadzonych przez Macieja od kilki lat chłopskich pieśni buntu. Maciej zrobił ponoć na własną rękę małe archiwalno-etnograficzne poszukiwania. Rozmawiał z najstarszymi mieszkańcami wsi, szperał u Oskara Kolbergera i w zbiorach pieśni robotniczych. Zebrał w ten sposób zapisane w pieśniach słowiańskie świadectwo niesprawiedliwości, uciemiężenia, wyzysku, krzywdy. Współczesna interpretacja tych tekstów dokonana przez zaproszonych do współpracy muzyków zrodziła płytę *'GORE' – Pieśni Buntu i Niedoli XVI – XX wieku*. Jest to płyta folkowa nagrana na tradycyjnych etnicznych instrumentach, w warstwie muzycznej bardzo prosta i przesiąknięta punkową surowością. Brzmi naturalnie i spontanicznie. Siermiężnie i chamsko. Słuchając jej mamy wrażenie, że ten jeden wielki krzyk żalu, rozgoryczenia i nienawiści niesiony przez siedemnaście krótkich kompozycji nie był realizowany w racjonalnych warunkach studyjnych ale wydobywa się z niezadowolonych gardeł właśnie tu i teraz, tuż pod naszym oknem. Czuć, że wynika z buntu i niesie bunt. To wielkie osiągnięcie i chyba właśnie o to chodziło Maciejowi Szajkowskiemu.

R.U.T.A. pokazała inne, niewydobyte dotychczas oblicze folku i polskiej tradycji. Ktoś zauważył, że wydobyła słowiański „blues" śpiewany przy koszeniu żyta. Niewątpliwie doświadczenie niesprawiedliwości jest czymś powszechnym i ponadkulturowym. Lud bez pieśni buntu nie jest ludem tylko rozproszonym zbiorem upokorzonych. My także mamy swoją buntowniczą tradycję. Do płyty dołączona została wkładka przywołująca kulturowy kontekst tych pieśni. Znalazły się w niej reprodukcje obrazów i drzeworytów oraz krótkie wypowiedzi i eseje na temat chłopów, polskiej wsi i buntów autorstwa m.in. Jana Kasprowicza, Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Aleksandra Świętochowskiego, Marii Dąbrowskiej i Jakuba Bojki – jednego z pionierów ruchu ludowego w Galicji.

Płyta *Gore* przypomina, że tradycja nie jest tożsama z konserwą. Tradycja nie musi wcale wspierać się na kulcie przeszłości i zachowaniu istniejącego porządku wraz z całą jego nieadekwatnością i przebrzmiałymi antagonizmami. R.U.T.A. odsłania tradycję dynamizmu, artykulacji niezadowolenia i dążenia do zmiany warunków życia, tradycję walki o godność i sprawiedliwość społeczną. Takiej tradycji dziś potrzebujemy i tak naprawdę zawsze takiej potrzebowaliśmy. Wiemy z historii, że idea państwowości jest czymś narzuconym a małżeństwo narodu z państwem związkiem z rozsądku. Teraz, kiedy suwerenność państw jest czymś enigmatycznym, pojęcie narodu coraz bardziej abstrakcyjnym a terytorialność traci na znaczeniu, pieśni przypomniane przez projekt R.U.T.A. brzmią nam bliżej niż cała poezja niepodległościowa i bardowskie pieśni Kaczmarskiego. Wróg i ciemiężca nie jest na zewnątrz naszych granic i wcale nie chce zabrać nam ziemi. Dzisiaj uciemiężenie i niesprawiedliwość płyną z innej strony. Zniewala nas rynek kapitałowy, monopolizacja i uzależnienie od dóbr, upokarza przymus



R.U.T.A., GORE - Pieśni buntu i niedoli XVI - XX w (okładka płyty)

konsumpcji i odbieranie z trudem zdobytych wolności obywatelskich. Wróg trudniejszy, bo rozproszony i nieuchwytny, indywidualizujący cierpienie i odpowiedzialność za doznawaną krzywdę, uwodzący i polaryzujący społeczeństwa, zamazujący granicę między wolnością a zniewoleniem, zadowoleniem a upokorzeniem.

Po niepokojącym okresie obywatelskiej latencji od kilku lat obserwujemy wzrastającą świadomość kryzysu systemu, coraz większe zaangażowanie w losy świata i wyraźniej artykułowane niezadowolenie. Projekt *GORE* możemy odczytać jako wyraz tej tendencji i prowokację do dalszych działań w ramach pierwszego i najważniejszego dla ludzkości sława: „nie!". *GORE* nie jest projektem etnograficznym ale wezwaniem do zaangażowania. Płytę otwiera „Zew hord". Wezwanie zauważone, chociaż przez wielu niewłaściwie rozumiane. W Płocku przeciwko koncertowi zespołu R.U.T.A. protestowali radni PiS-u, robiąc mu przy okazji świetną reklamę. Sprzeciwiali się finansowaniu z budżetu miasta przedsięwzięć wyśmiewających uniwersalne wartości chrześcijańskie stanowiące o tożsamości naszego narodu. Zapomniano chyba, że jedną z najważniejszych dyrektyw, jaka płynie z religii chrześcijańskiej dla życia zborowego, to wezwanie, by sprawiedliwość społeczeństwa mierzyć warunkami życia „najbiedniejszych" jego członków. R.U.T.A. jest właśnie krzykiem tych „najbiedniejszych".

Kiedyś bieda miała swoje stałe miejsce w porządku społecznym a podział na biednych i bogatych był czymś z góry ustalonym i wyjątkowo tylko przesuwanym. Za biednymi można się było wstawić lub bardziej ich jeszcze wyzyskać. Dzisiaj, w czasach nieprzewidywalności i chaosu, każdy może wypaść z pędzącego pociągu nowoczesności. A dla lamerów nie ma miejsca, czeka ich marginalizacja i wykluczenie. Sukces, Bogactwo i Zadowolenie są dzisiaj obowiązkiem każdego i każdy z osobna przed sądem Kapitału, Rynku Konsumenckiego i własnym sumieniem musi rozliczyć się z tego obowiązku. Dlatego płytę R.U.T.A. *'GORE' – Pieśni Buntu i Niedoli XVI – XX wieku* powinniśmy uznać także za Nasz krzyk.



KONRAD ROGIŃSKI



Muzyk multiinstrumentalista, kompozytor, nauczyciel i wykładowca. Współtwórca Orkiestry Rivendell, dyrektor Artystyczny Lubińskiej Orkiestry Kameralnej YanTa przy C.K. „Muza", założyciel projektu YanTa, twórca muzyki filmowej, teatralnej, parateatralnej, etnicznej, etno – jazzowej. Konstruktor i rekonstruktor instrumentów muzycznych. Od dziecka pomaga niewidomemu ojcu stroić i naprawiać pianina i fortepiany.

Współpracował m.in. z Januszem Józefowiczem (musical *Piotruś Pan* w teatrze Roma), z teatrem Klinika Lalek (*Kosmosaga o Ostatniej Kropli Wody*), Teatrem Dramatycznym im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze (*Czerwone Nosy* Petera Barnesa), Teatrem Avatar, zespołem Marcina Steczkowskiego The Transgress, z teatrem Impart z Wrocławia (*Zaczarowana Lokomotywa*), z Kapelą ze wsi Warszawa, Varius Manx, Moskwa i Vavamuffin. Od 11 lat tworzy i nagrywa muzykę dla Teatru Ruchu Ocelot (Polskie Radio we Wrocławiu), w tym na chór i orkiestrę. Z Orkiestrą Rivendell zdobył nagrodę Grand Prix festiwalu Ministerstwa Kultury Artes Łódź 2001. Nagrał płytę RIVENDELL, *Ocelot The Spirit of Artistic*, Niemcy 2002. Na przełomie 2007/08 r. wraz z Operą Śląską oraz Chórem Filharmonii Śląskiej brał udział w tworzeniu koncertu prawie dwustuosobowego składu symfonicznego z muzyką Howarda Shore z filmu *Władca Pierścieni*. Z projektem występował w największych salach koncertowych Europy. Otrzymał Grand Prix Festiwalu „Muzyczne Interpretacje Chopina" 2010 w kategorii indywidualnej. Współtworzył projekt Dhoad – Rivendell z Hindusami z Radżasthanu (ukazała się płyta z koncertu w studiu Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie, 2010). Służył radą instrumentalisty w teleturnieju „Awantura o Kasę" z Krzysztofem Ibiszem. We wrocławskim ATM występował jako muzyczny gość w większości reality show; na vipowskim meczu K1 na scenę wyprowadzał Przemysława Saletę i bębnami zagrzewał do walki. W roku 2010 i 2011 wraz z bratem Kamilem realizował w TVP Kultura autorski program „Instrumentarium", serię filmów dokumentalnych TVP *Ginące Zawody*, film dokumentalny *Tajemnice Układu Warszawskiego*, tworzył także muzykę do filmów niezależnych. W 2011 roku brał udział przy realizacji płyty Katarzyny Groniec *Pin - up Princess* z muzyką m.in. Wojciecha Waglewskiego. Z Radiową Filharmonią New Art (Łódź 2011) nagrał *Opowieść Echnatona*. Współrealizował projekt Macieja Szajkowskiego R.U.T.A. nagrodzony w 2012 Paszportem Polityki.

O ROMANSIE MUZYKI ETNICZNEJ Z KLASYKĄ, O PROBLEMACH MULTIINSTRUMENTALISTY, O PROJEKCIE R.U.T.A. Z KONRADEM ROGIŃSKIM ROZMAWIA ŁUKASZ MUSIELAK

ŁM: Jesteś muzykiem realizującym jednocześnie wiele różnych projektów. Nie wiem od czego zacząć więc zacznę od początku. Jak rozpoczęła się twoja przygoda z muzyką etniczną, skąd fascynacja tradycyjną muzyką odległych zakątków ludzkiej kultury?

KR: Na początku lat 90-tych grałem głównie muzykę metalową, otarłem się też o punka. Moja pierwsza grupa była właśnie punkowa. Pierwszym instrumentem była perkusja zakupiona w dużej części za odszkodowanie, które dostałem za złamaną nogę. Próby odbywały się w mojej piwnicy na siermiężnym sprzęcie. Później był zespół metalowy, który założyliśmy z Mikołajem Rybackim (znany z Percival Schuttenbach), a po jakimś czasie zespół Denethor. Zaczęło się już troszkę poważniejsze granie, jakieś wygrane konkursy i festiwale, zagraliśmy nawet w konkursie w Jarocinie. W 1993 roku Mikołaj Rybacki z moim bratem mieli akompaniować dwóm licealistkom na konkursie piosenki angielskiej dla szkół średnich. W związku z fascynacją serialem Robin Hood i muzyką formacji Clannad poszło to w stronę folku irlandzkiego. Ja dołączyłem jako perkusjonalista a zespół otrzymał nazwę „Rivendell" wziętą z trylogii Tolkiena *Władca Pierścieni*. Wtedy inaczej postrzegaliśmy mijający czas i wydarzenia, miesiące mijały dłużej, niż teraz lata. Pamiętam jak w prima aprilis wymyśliliśmy żart dziewczynom i powiedzieliśmy, że dostaliśmy propozycję zagrania koncertu z Kwartetem Jorgi, Open Folk i Sierrą Mantą, dziewczyny skakały ze szczęścia! Takie mieliśmy wówczas marzenia. Ja, szczerze mówiąc, nie angażowałem się w folk, wydawało mi się to śmieszne i mało poważne. Metal wyzwalał we mnie poczucie siły i męskości w przeciwieństwie do folku, oczywiście poza Clannad, który mnie równie fascynaował jak Slayer, Death czy choćby ówczesna Metallica. Jednak z czasem okazało się, że chodzi o muzykę a nie o szufladkę. Zauważyłem po czasie, że w muzyce metalowej najbardziej fascynowały mnie różnego rodzaju intra (często nawet klasyczne), które przechodziły w pełen krzyku i agresji ciężki, szybki utwór. Dzisiaj wiem, że miało to ogromny wpływ na tworzenie muzyki obrazowej, na określanie muzyką emocji.

ŁM: Dysponujesz imponującą ilością różnych egzotycznych instrumentów. Wiem, że trudno byłoby ci teraz ogarnąć myślą wszystkie naraz i wymienić podczas naszej rozmowy. Ale przyznaj się, z którymi sypiasz najczęściej?

KR: To prawda, mam ich trochę i nie są to tylko instrumenty egzotyczne. W dzisiejszych czasach nieodłącznym instrumentem jest również komputer i sposoby rejestracji muzyki. Oczywiście są instrumenty z pierwszego rzędu. Congi, które mam już na pewno ponad 15 lat, bardzo dobre instrumenty wykonane z wiatrołomu platana (klonowaty) przez Wiktora Golca, według mnie jednego z najlepszych rzemieślników w tej dziedzinie. Saksofon sopranowy Selmer mark VI – moja perełka i jedno z ulubionych brzmień. Różnego rodzaju flety: neye, kavale bułgarskie, tureckie, dizi, bansuri, queny, shakuhachi i inne. Oczywiście sitar, na którym wraz z kavalami udało mi się wygrać Festiwal Interpretacji Chopina w 2010. Od kilku lat jestem mocno związany z klarnetem basowym i zauroczony cajonem. To taki powiedzmy set podstawowy. Na tym zakończę, bo zaraza zacząłbym wymieniać całą resztę.

ŁM: Z pewnością z wieloma z tych instrumentów wiążą się ciekawe konteksty..

KR: Nie sposób opowiedzieć historię każdego instrumentu a każdy swoją ma. Mam instrumenty przywiezione przez przyjaciół z podróży, sam tez przywiozłem ich sporo. Teraz jest Internet, przy znajomości tematu można sprowadzić niemal każdy instrument. Ja miałem fajną drogę z sitar. Kupiłem go bez strun, mostek był osobno, itd., szybko jednak doprowadziłem go do wstępnego stanu użytkowego. Okazało się, że jest nastrojony prawie jak system Raviego Shankara. Po kilku latach przy współpracy z Hindusami w projekcie *Dhoad-Rivendell*, Amrit (znakomity tablista) zapytał mnie kto był moim nauczycielem. Był to dla mnie wielki komplement. Wszystkiego nauczyłem się sam. Przygodę z sitar zacząłem od instrumentu dla studentów, a po wygranej „Chopina" za nagrodę kupiłem profesjonalny model z kwiatami lotosu i dodatkowym rezonatorem. Z tego, co wiem tak jest właśnie w Indiach, najpierw musisz przejść szkołę na instrumencie uczniowskim, a dopiero później możesz grać na profesjonalnym.

ŁM: Czy multiinstrumentalizm nie przyprawia cię o chroniczny problem tożsamości? Nie miewasz wyrzutów sumienia, kiedy odstawiasz swój ulubiony saksofon bo właśnie przywiozłeś z Chin nowy flet?

KR: Trochę tak jest, tylko inaczej to się objawia. Raczej nie zostawiam innych instrumentów na dłużej, bywa że zastępuję jakiś wyższym modelem a to już tak nie boli. Kiedy słyszę jakiegoś wybitnego monoinstrumentalistę, często mam wrażenie, że nie umiem grać i muszę poćwiczyć to czy tamto. Za chwilę słyszę innego muzyka i myślę tak samo o innym instrumencie. Nie da się grać wirtuozowsko na wszystkich instrumentach ale można podwyższać swój poziom. Mam do tego dużo pokory, nie „ścigam się" z dobrymi instrumentalistami, tylko obserwuję i z nimi współpracuję. Kiedyś miałem czas zwątpienia w możliwość grania na wielu instrumentach. Myślałem, że jak większość multiinstrumentalistów albo nie będę na żadnym instrumencie umiał grać albo będę na każdym z nich grał powiedzmy jedną dwie melodie. To było z piętnaście lat temu, nic jeszcze nie wiedziałem o wielu z instrumentów, na których gram obecnie. Po pewnym czasie zaczęło się to zmieniać, głównie dzięki graniu wielu koncertów i spektakli na żywo, co zmusza do ćwiczeń i najbardziej chyba rozwija.

ŁM: Jesteś znany w środowisku muzycznym przede wszystkim z grupy Rivendell. Czy możesz powiedzieć krótko o koncepcji tej działającej już wiele lat formacji?



fot. Konrad Rogiński

KR: Trochę już o tym na początku naszej rozmowy wspomniałem. Od 1995 podjęliśmy bardziej profesjonalne działania. Zmieniliśmy nieco skład, zaczęliśmy zintensyfikowane próby, zaczęliśmy komponować w języku polskim i odnieśliśmy się do literatury Tolkiena. Zaczęliśmy wygrywać coraz poważniejsze konkursy. Po 1997 rozeszły się drogi rodzeństwa Rybackich i Rogińskich (grała z nami jeszcze Kornelia siostra Mikołaja). Z bratem Kamilem postanowiliśmy kontynuować działalność w ramach koncepcji zespołu jako orkiestry, która pozwala na modyfikowanie składu i granie różnych projektów. Zaczęliśmy wówczas mocno kombinować. Odbiegaliśmy stopniowo od grania folkowej muzyki irlandzkiej w stronę muzyki andyjskiej. Łączenie tych kultur dawało nowy klimat. Wtedy zacząłem zauważać, że muzyki jest na świecie nieskończona ilość. Zaczęliśmy też mocno przyglądać się źródłowej muzyce polskiej, głównie dzięki znajomości z braćmi Rychłymi z Kwartetu Jorgi i fascynacji ich interpretacjami muzycznymi. Dla mnie to był największy przełom. Powoli odszedłem od mało „kręcącego" mnie folku w oszałamiające etno. Niedługo po tym przyszły afrykańskie bębny, aborygeńskie didgeridou, bałkany, itd. Następnym etapem były próby grania muzyki obrazowej. Chcieliśmy grać do spektakli używając różnych kolorów muzycznych. Jednym z pierwszych tego typu przedsięwzięć było zobrazowanie inscenizacji historycznej podczas mistrzostw świata w płukaniu złota w Złotoryji. Mniej więcej w tym czasie poznaliśmy Wiktora Wiktorczyka i powoli zaczęła się współpraca Orkiestry Rivendell z teatrem Klinika Lalek. To był kolejny przełom. Wiktor wyzwalał w nas kompozytorów. Pod koniec poprzedniego tysiąclecia dostałem pierwszą na prawdę poważną propozycję. Wiktor Golc zaprosił mnie do współpracy przy scenie bębnowej w musicalu *Piotruś Pan* w teatrze ROMA w Warszawie. Dla mnie była to onieśmielająca propozycja. Muzykę do całego spektaklu napisał Janusz Stokłosa, reżyserował Janusz Józefowicz, libretto napisał nieżyjący obecne Jeremi Przybora, a występowali m.in. Wiktor Zborowski czy Edyta Geppert. Jak się okazało, miałem pomóc wybrać skład do tego projektu. Zaprosiłem więc mojego brata i Marka Szeszko, który wtedy grał w Orkiestrze Rivendell. Mieszkaliśmy kilka miesięcy w Warszawie, poczułem wtedy, że coś się ruszyło.

ŁM: Jak układa się twoja współpraca z bratem Kamilem, który jest także muzykiem oscylującym w podobnych przestrzeniach muzycznych. Razem prowadzicie Rivendell i razem bierzecie udział w innych projektach. Mam wrażenie, że Kamil jest w mediach faworyzowany a ty pojawiasz się w jego cieniu. Czy czujesz się względem niego niedowartościowany? Czy jest między wami jakiś rodzaj rywalizacji?

KR: Współpracowałem z bratem prawie dwadzieścia lat. Teraz w mniejszym stopniu ale współpracujemy nadal. Jeżeli chodzi o faworyzowanie, to nie wiem. Jeżeli jest jak mówisz, to myślę, że wynika to z dwóch przyczyn. Jedna jest podstawową – różnica temperamentu. Ja nie lubię rozgłosu i akcji medialnych, które mimowolnie towarzyszą działaniom artystycznym, oczywiście je toleruję i jak trzeba udzielam wywiadów. Kamil natomiast od dziecka miał parcie w tę stronę. To nie miało dla mnie znaczenia, bo w takich przedsięwzięciach trzeba dzielić obowiązki. Ja się zajmowałem logistyką, a kwestie muzycznie były podzielone po równo, zawsze mieliśmy równy udział w Orkiestrze Rivendell i jest tak nadal. Druga sprawa, to alfabet, imię Kamil jest pierwsze, niż Konrad [śmiech].

ŁM: Czy w grupie Rivendell tętni jeszcze gorąca krew gotowa na nowe wyzwania? Mam wrażenie, że twoja energia twórcza skierowana jest teraz w inną stronę.

KR: To prawda, po wielu latach w zasadzie niejako zawiesiliśmy działalność Orkiestry Rivendell. Nasza współpraca i jej różnorodność wynika z różnic między nami. Te różnice po wielu latach zaczynają budować rozbieżne drogi. Myślę, że to normalne, jesteśmy dużo starsi, mamy swoje osobne życia.

ŁM: Ostatnio występujesz ze swoim nowym projektem YANTA…

KR: YanTa to w jakiś sposób spełnienie moich muzycznych marzeń. Zaprosiłem do współpracy wybitnych muzyków, takich jak Michał Zaborski znakomity altowiolista, który oprócz tego, że potrafi z niesłychaną sprawnością grać jazz i etniczne klimaty na altówce, to jest etatowym muzykiem Symfonii Varsovii i członkiem Atom String Quartet. Leszek Kołodziejski, który wykłada na Akademii Muzycznej w Łodzi, jest tak sprawnym wirtuozem akordeonu, że tylko muzyka grana przez niego może to opisać. Natalia Rogińska, moja żona, znakomita skrzypaczka, o kryształowym dźwięku, Krzysztof Gumienny świetny młody gitarzysta i Kamil Pełka jeden z najciekawiej zapowiadających się basistów i kontrabasistów młodego pokolenia wrocławskiego środowiska jazzowego. Z YanTa gramy utwory macedońskie, bułgarskie, kompozycje Astora Piazzolli, 24 kaprys Paganiniego w bardzo nietypowej aranżacji, Chopina oraz kompozycje własne. Wszystko akustycznie, jedynie gitara i altówka bywają podkolorowane efektami. To bardzo ambitny projekt. Koncert Inauguracyjny, na który zaprosiliśmy wybitnych muzyków i dyrygenta Waldemara Sutryka zakończył się owacjami na stojąco i bisowaniem.

ŁM: To nie jest twój pierwszy projekt eksplorujący granicę między muzyką klasyczną a muzyką etniczną. Z muzykami klasycznymi współpracujesz od dawna. Z Filharmonią Radiową New Art zrealizowałeś w zeszłym roku swój autorski projekt *Opowieść Echnatona*, który można było usłyszeć w Programie IV Polskiego Radia. Skąd u ciebie potrzeba łączenia tych odmiennych estetyk muzycznych?

KR: Nie lubię szufladkowania muzyki. „YanTa" oznacza w języku Elfów wymyślonym przez Tolkiena „pomost". To pomost, który chcę budować pomiędzy różnymi rodzajami muzyki

i kulturami muzycznych. Współpraca z Filharmonią New Art zaczęła się od pewnego wydarzenia. Po jednym z egzaminów na Akademii w Łodzi moja żona Natalia została zauważona przez Michała Drewnowskiego, znakomitego pianistę wykładającego tam kameralistykę. Zaproponował jej współpracę z Orkiestrą New Art. Tak nawiązała się współpraca. Obecnie Michał występuje z YanTa. Graliśmy wspólnie *Opowieść Echnatona*, utwory Chopina, Piazzolli i inne. Arkadiusz Dobrowolski dyrektor generalny New Art zaprasza mnie na Akademię Muzyczna w Łodzi, gdzie prowadzę zajęcia z improwizacji. W orkiestrze YanTa jest pierwszym wiolonczelistą. Nasza współpraca się rozwija.

ŁM: Jak ci się pracuje z muzykami filharmonicznymi? Jesteś samoukiem, nie posiadasz gruntownego wykształcenia ani szkolnej ogłady. Zarazem sprawnie posługujesz się językiem formalnym, komponujesz na orkiestrę. Jaki jest ich stosunek do ciebie? Przychodzisz na próbę, rozdajesz partyturę, dajesz wskazówki, poprawiasz... Są w stanie ci zaufać? Nie denerwuje ich ta sytuacja?

KR: Takie sytuacje zdarzają się głównie u niedoświadczonych, młodych muzyków i w każdej dziedzinie tak jest. Natomiast na tym poziomie jest wręcz przeciwnie, są pozytywnie zdumieni. Żeby wypracować sobie szacunek muszę dużo pracować, nie popełniać błędów w partyturach, grać tak, aby nie odstawać poziomem. Ten szacunek jest przeze mnie odwzajemniany. Jesteśmy też świadomi, że każdy ma w projekcie swoje miejsce. Ja nie zagram utworu klasycznego tak, jak oni, a oni nie zagrają go jak ja. Ważną rolę spełnia moja żona, która cały ten tryb edukacyjny przeszła. Uczymy się od siebie nawzajem. Poznałem ją przy produkcji trasy koncertowej z muzyką Howarda Shore do filmu *Władca Pierścieni*, z którą zjeździliśmy niemal całą Europę. Ja grałem jako solista na nietypowych dla orkiestry symfonicznej instrumentach, Natalia grała w orkiestrze na skrzypcach.

ŁM: Czy Strawiński mógłby rękę podać hinduskiemu Maharadży? W jakim stopniu język muzyki jest uniwersalny, ponadkulturowy?

KR: Dobre pytanie. Myślę, że język muzyki jest ponad podziałami, ponad granicami. Grałem już wielokrotnie z muzykami, z którymi nie było innej płaszczyzny porozumienia.

ŁM: Ale przecież nasze rozumienie muzyki jest wynikiem oderwania jej od pozamuzycznych kontekstów, przede wszystkim od kontekstu religijnego. Dla muzyków z innych kultur, nawet w dzisiejszym usilnie globalizowanym świecie, to oderwanie nie jest tak oczywiste jak dla nas. Czy te dodatkowe treści nie są przeszkodą w ponadkulturowej komunikacji?

KR: „Muzyka łagodzi obyczaje"... wszystko zależy od osoby muzyka. Kiedyś te dodatkowe konteksty, o jakich mówisz, były większym problemem. Jeszcze niedawno było tak, że Afrykanie niektórych rytmów nie wykonaliby bez rytuału a Hindus nie zagrałby ragi porannej wieczorem. Teraz jest tam nawet Bollywood [śmiech].

ŁM: Chciałem ciebie zapytać o projekt R.U.T.A. Maćka Szajkowskiego. Brałeś w nim udział wraz z wieloma innymi artystami z kultowych projektów, takich jak Dezerter, Moskwa, Kapela ze Wsi Warszawa, Lao Che, Post Regiment. Jaka była twoja rola w tym projekcie?

KR: Podczas organizacji koncertu Dhoad-Rivendell w sali koncertowej Polskiego Radia Maciek opowiedział nam o pomyśle i zaproponował współpracę. Gram na klarnecie basowym, saksofonie sopranowym i pile, na płycie także na dużym i ciężkim bębnie basowym, który sam wystrugałem kiedyś z drewna i obciągnąłem skórą bydlęcą.

ŁM: To musiało być niesamowite spotkanie. Wspólne próby, realizacja płyty, koncerty...

KR: R.U.T.A. to zespół bardzo fajnych ludzi. Wyjazdy z nimi są bardzo przyjemnymi spotkaniami w koleżeńskiej atmosferze. Guma z Moskwy na scenie robi na prawdę prawdziwy show, doświadczenie Robala z Dezertera jest imponujące i inspirujące. Spięty z Lao Che pojawił się tylko w studio. Nika z Post Regiment to świetny wokal i znakomita postać sceniczna. Trochę w składzie od początku się pozmieniało, ponieważ Maciek zaprosił do projektu muzyków mocno zajętych. W ogóle R.U.T.A. nie miała być projektem koncertowym, ale jeszcze przed nagraniami zaczęły spływać do niego propozycje koncertów. Jest to specyficzny projekt, bardzo prosta muzyka, proste punkowe rytmy niczym okrzyki do boju. Maciek od początku pilnował, żeby było „chamsko" i prosto a nawet czasem prostacko. Kapelmistrzem mianował mojego brata ale muzyka tworzona jest zespołowo, są tam np. kompozycje Joli Kossakowskiej (skrzypce), Rafała Osmolaka (saz), Maćko Korby (lira korbowa) czy Robala, który obecne jest też basistą. Na próbach wszyscy mieli wpływ na ostateczny aranż. Wkrótce wchodzimy do studia nagrywać płytę R.U.T.A. na USCHOD.


fot. Konrad Rogiński

ŁM: Czy duch buntu jest w tych ludziach nadal żywy? Czy „rewolucyjny" klimat unosił się na próbach? Rozmawialiście o obecnej sytuacji na świecie, o kryzysie, spiskach typu ACTA, niezadowoleniu społecznym?

KR: Oczywiście, rozmawiamy ale najczęściej się dobrze bawimy lub pracujemy. Duch buntu jest w nas i Maciek miał niezłego czuja, żeby zebrać takich ludzi. Szczególnie aktywna jest Nika.

ŁM: Pytam o to, ponieważ R.U.T.A. nie jest projektem czysto muzycznym czy etnograficznym ale przedsięwzięciem kontrkulturowym, zaangażowanym w niesprawiedliwość społeczną. Taka postawa nie zdarza się dzisiaj w muzyce często. Łukasz Rusinek w teledysku

do utworu *Z batogami!* podkreślił ponadczasowy wymiar starych chłopskich pieśni buntu. Jaki jest właściwie cel tego projektu? Czy chcielibyście aby R.U.T.A. stała się przyczynkiem do aktywnego buntu dzisiaj?

KR: Trzeba się buntować, ale trzeba to robić inteligentnie i tu pokłon dla Maćka, że daje przykład jak można to robić poważnie bez czołgów i karabinów.

ŁM: Maciej Szajkowski otrzymał za projekt R.U.T.A. Paszport Polityki. Podczas odbierania nagrody nawiązał do sytuacji kultury w Polsce. W obecności premiera oskarżył rząd o hamowanie energii ludzi twórczych i ogólnie o przeciwdziałanie rozwojowi polskiej kultury. Kończąc swoją wypowiedź, powiedział: „Mam nadzieję, że nie będziemy musieli ruszyć z batogami by się temu sprzeciwić". Sala zareagowała gromkimi brawami. Czy ta wypowiedź odbiła się jakimś echem, czy komentowano tę sytuację?

KR: Komentowano ale na to pytanie powinien odpowiedzieć sam Maciek.

ŁM: Co w ogóle sądzisz o zaangażowaniu artysty w problemy społeczno-polityczne? Czy widzisz potrzebę związania muzyki z rzeczywistymi problemami naszego codziennego życia czy też wolałbyś widzieć ją jako przestrzeń niezależną, czystą, oderwaną?

KR: Ja w R.U.T.A. uczestniczę jako muzyk. Nie interesuję się już polityką. Kilka lat temu pozbyłem się telewizora i radia. Od tamtej pory „poprawiło się w naszym kraju" [śmiech]. Mam takie podejście: jeśli chcesz, żeby w Polsce były lepsze drogi, to kup sobie samochód terenowy…

ŁM: Co planujesz zrobić w przyszłości? Czy możesz zdradzić, jakie pomysły chodzą ci po głowie?

KR: Jestem właśnie od półtora tygodnia w studio The Rolling Tape i nagrywam płytę w duecie z bardzo pomysłowym i nietypowym gitarzystą Michałem Zygmuntem. Produkcją płyty zajmuje się świetny perkusista i znakomity producent Roli Mosimann, który współpracował m.in. z Faith No More, czy Björk. Gościnnie zagrała na płycie Natalia na skrzypcach i altówce, Roli Mosimann na perkusji oraz Bond z zespołu Miloopa na basie. Płyta będzie bardzo specyficzna, ponieważ tematem jest przyroda nad Odrą. Prezes Fundacji Kraina Łęgów Odrzańskich Rafał Plezia poznał nas ze sobą kilka miesięcy temu. Spotykaliśmy się, skomponowaliśmy utwory a teraz je realizujemy. Od razu po sesji jadę do następnego studia nagrywać autorską muzykę z kwartetem smyczkowym i akordeonem do pewnego ciekawego wydarzenia, ale o tym jeszcze nie mogę mówić.

ŁM: Dzięki za rozmowę.

KR: Dziękuję również.







Miau

HEARTFAILURE

Krótki okres istnienia Czwartej Pospolitej to czas, gdy w naszym kraju uwaga szczególnie skierowana była na zwierzęta. Komunistycznego psa Cywila zastąpił jedyny słuszny Irasiad, stworzoną przez Kornela Makuszyńskiego małpkę Fiki-Miki zamieniono na Małpę w Czerwonym, a kot Filemon abdykował na rzecz miauczącego towarzysza premiera, nomen omen, Kaczyńskiego.

Gdy na Krakowskim Przedmieściu Lech spędzał wieczory w towarzystwie małżonki Marii, w jednym z żoliborskich domków Jarosław z nudów odwracał kota ogonem. Budowaniu kaczyzmu w Polsce, powstaniu paktu stabilizacyjnego, skróceniu kadencji Sejmu, akcji „Smoleńsk" – w ciągu wielu lat najważniejszym politycznym wydarzeniom i wstrząsom zawsze towarzyszył kot. Rzadko pojawiał się w mediach, ale był ważną osobistością życia politycznego, co znalazło wyraz w wysłanym na adres Kancelarii Premiera liście pogróżkowym. Do listu adresowanego na Jarka nadawca dołączył trzy naboje do kałasznikowa („dla ciebie, dla matki i dla kota"). W minionych dniach wzmianka o kocio-szarej eminencji pojawiła się w mediach po raz ostatni. Alik, kot Jarosława Kaczyńskiego nie żyje. Padł. Odwalił kitę, skonał, kopnął w kalendarz, przeniósł się na łono Abrahama, wystygł, wyzionął ducha. Przerwał swój byt, zszedł, dokonał żywota, przeszedł do wieczności, wącha kwiatki od spodu, zaliczył zgon, hasa po Walhalli, śpi snem wieczystym. Według doniesień źródeł zbliżonych do anonimowych, kot został skremowany. Nie wiadomo jeszcze co na to Episkopat ale dla Jarka chyba zrobią wyjątek, w końcu jeżeli ktoś kocha zwierzęta, to kocha też i ludzi. Nie jest znane również miejsce pochówku pierwszego kota Czwartej Pospolitej – Wawel, Powązki czy Świątynia Opatrzności.

Jarosław w ciągu ostatnich miesięcy stracił wielu bliskich – w zeszłym roku, w samolocie na ruskiej ziemi, przed wyborami uciekło od niego paru kolegów, niedawno zaufanego Ziobrę i bulteriera Kurskiego spuścił własnoręcznie. Teraz kot. A jeszcze niedawno mógł wieczorem Alika zapytać: „Miał Jarek wysokie poparcie w sondażach?". – Miau.

Michał Bielerzewski

Wystawa grafik, 29 kwietnia 2012, Galeria Zakamarki Sztuki, Marten Club Zielona Góra

Moja twórczość nie ma być niczym wydumanym, to nic poważnego. Daję jej tyle wagi, co rysunkom w zeszytowych marginesach powstałych na nudnych lekcjach. „Czyli mało", chciałoby się napisać, ale teraz zdaję sobie sprawę, że to tak naprawdę trochę więcej. Bez niej prowadzę powolną, żmudną egzystencję, nie mogąc doczekać się końca dnia. Dopiero kiedy tworzę przestaję płynąć pod prąd i chwilę później nie wierzę, że dzień już się skończył. Życie w ten sposób jest tak naturalne, że spędzanie go inaczej wydaje się obce i sztuczne. Jednak nikt pożytku z moich grafik nie ma, w gruncie rzeczy tylko marnuję na nie papier. Mimo to, jest mi z tym dobrze i czasem ktoś poza mną poklepie mnie za to po plecach. Podobnie, jak kiedyś za ławką w szkole, skrobiąc po marginesach, próbuję obarczyć siebie poczuciem nieróbstwa. To co robię nie jest utylitarne, nigdy nikomu na nic się nie przyda. Nie jestem pewien, czy można to nazwać życiem, bo tworząc zapomina się o nim. Dlaczego więc jest to tak normalne?

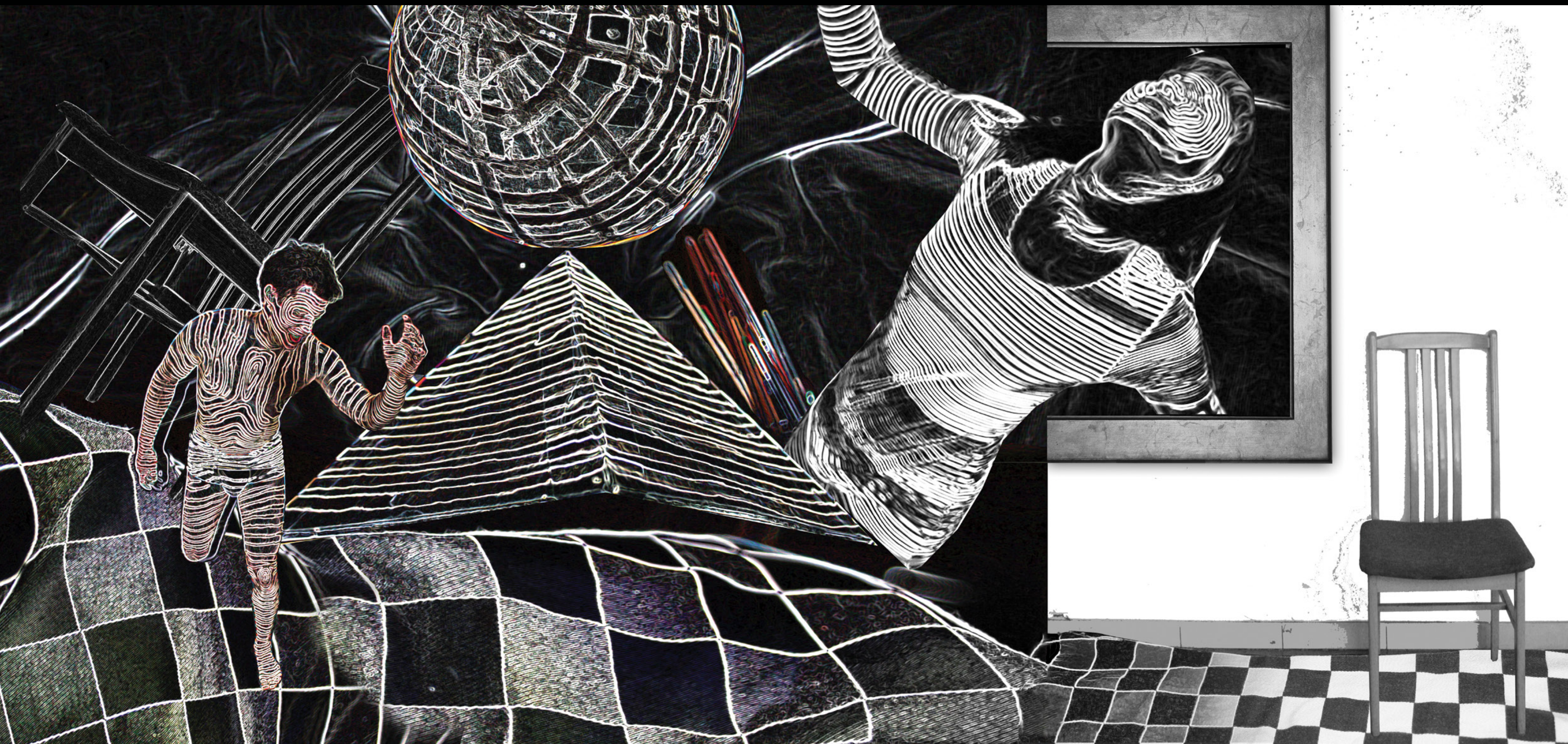
Ta wystawa to głównie rejestr mojego eskapizmu, na którym, wbrew temu, co czuję, nie daje sobie dogodnie osiąść. Uchronił mnie od nudnego życia, więc nie może być bezwartościowy. Treść moich prac zazwyczaj nie jest dla mnie niczym istotnym i wyłania się ona samoczynnie w końcowych stadiach ich powstawania. Wyjątkami są grafiki zawierające pomalowane postaci, za którymi stał zamiar od samego początku. Na przykład beztytułowy tryptyk miał pokazać dwie rzeczy. Jedną było to, że dany obraz nie kończy się na jego ramach. Jest tylko punktem wyjścia do spojrzenia na świat inną paru oczu i to niekoniecznie na świat, który wszyscy dzielimy. Zakuty w te granice jest jedynie wzór, na podstawie którego można zbudować w umyśle inną, oryginalną rzeczywistość. Właśnie wyobrażenie sobie wszystkiego, czego w obrazie nie ma jest tym, co niesie prawdziwe nagrody - nieoczekiwane pomysły i perspektywy. Drugą rzeczą było przedstawienie cyklicznego modelu istnienia.

Dążenie do doskonałości wiąże się z zatracaniem poczucia siebie i własnych potrzeb. Im wyżej na piramidzie, im bliżej kuli, tym bliżej jesteśmy błogiej wspólnoty, w której jednak zostaje się bezimienną masą. Nie każdy godzi się na to na dłużej i konieczność wiedzy, gdzie kończy się czyjeś „Ja", a zaczyna „Ja" kogoś innego, powoduje odłączenie się od kuli. Ktoś taki skrapla się z niej, stacza na sam dół po ścianie piramidy i ponownie żyjąc, zbiera nowe informacje, z którymi być może kiedyś wróci do kuli. Także dane wyniesione z kuli pozwolą komuś takiemu oddziaływać na świat w nieprzypuszczalny dotąd sposób.

Ale mogłem powiedzieć za dużo. Nie lubię narzucać własnego zdania i dużo bardziej interesuje mnie, jak inni odbierają moją twórczość. Pozostawiam więc Państwu swobodę w zrozumieniu pozostałych prac.



Michał Bielerzewski , autoportret, druk cyfrowy, 2010



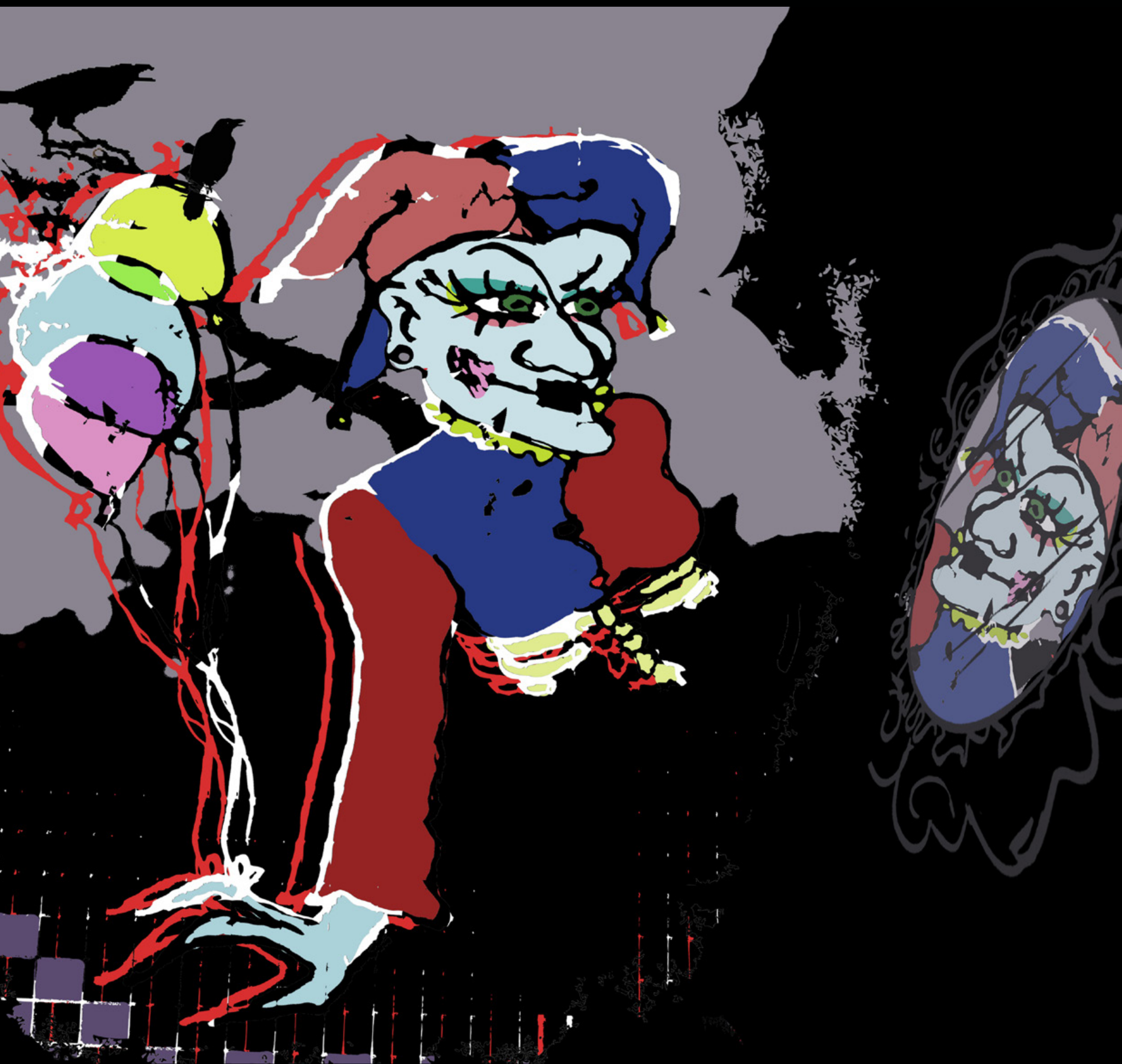
Michał Bielerzewski, Aleksandra Kondaracka, projekt sitodruku beztytułowego tryptyku, 2010



Aleksandra Kondracka

Wystawa grafik i plakatów, 20 maja 2012, Galeria Zakamarki Sztuki, Marten Club Zielona Góra

Wystawa składała się z dwóch części. Głównym zamysłem części pierwszej było ukazanie za pomocą postaci klaunów powszechnie znanych z katechizmu katolickiego siedmiu grzechów głównych. Chciałam dokonać kontrastowego zestawienia wad powszechnie uznawanych za grzechy z postaciami kojarzonymi z radością, zabawą. Dzięki takiemu zestawieniu przedstawione grzechy przestają być tak przerażające, jaki widzi je Kościół, a stają się mało groźnymi słabostkami każdego z nas. Na drugą część wystawy złożyły się plakaty. Nie wyrażają one żadnych poglądów filozoficznych czy politycznych, nie dotyczą też żadnych dzieł czy wydarzeń. Są plakatami do skrawków mojego życia. Przesiąknięte impulsem i dużym ładunkiem emocjonalnym związanym z daną chwilą. Tworzę je z potrzeby wyrzucenia z siebie często mrocznych, pokręconych wizji i emocji. Plakat taki powstaje od razu, kiedy tylko odczuwam taką potrzebę. Wszystkie inne obowiązki przestają mieć wtedy znaczenie. Sam proces tworzenia jest szybki i spontaniczny – jak wiosenna burza rozładowuje moje wnętrze. Ręczne szkice trafiają do komputera i tam zostają poddane kilkugodzinnym przeróbkom. Chcę aby efekt końcowy był przede wszystkim przyjemny wizualnie. Jeśli porusza czyjąś zdolność empatii, jeżeli odbiorca może wczuć się w moje skrajne stany emocjonalne, jest to dla mnie największa nagroda.



Aleksandra Kondarcka, kadr grafiki “1. Pycha” z cyklu “Siedem Grzechów Głównych”, druk cyfrowy, 2011



Aleksandra Kondarcka, kadr grafiki “2. Chciwość” z cyklu “Siedem Grzechów Głównych”, druk cyfrowy, 2011

WIERSZE

Lód

Stąpam ostrożnie
Oddycham ciężko
Lód i powietrze
Toczą walkę
Każdy ruch
Może przerwać
Wiarę w przebudzenie
Normalność i sen

Pszczoły

Drapieżne pszczoły
Siostry me
Słodycz Twej krwi
Za paznokciami
Miód karminowy
Karmi mnie nadzieją
Że nie damy się przekupić
Trwaniu

Patrycja Dorabialska

WIERSZE

Pszczoły

Drapieżne pszczoły
Siostry me
Słodycz Twej krwi
Za paznokciami
Miód karminowy
Karmi mnie nadzieją
Że nie damy się przekupić
Trwaniu

Lód

Stąpam ostrożnie
Oddycham ciężko
Lód i powietrze
Toczą walkę
Każdy ruch
Może przerwać
Wiarę w przebudzenie
Normalność i sen

Patrycja Dorabialska

SAMUEL SERWATA POLECA

PEUR(S) DU NOIR


kadr ze zwiastunu Peur(s) Du Noir

Film *Strach(y) w ciemności*, bo tak brzmi oficjalnie przetłumaczony tytuł tej pełnometrażowej francuskiej animacji, nie zyskał sobie sławy. Tytuł znany jest jedynie zagorzałym fanom animacji, a przede wszystkim fanom komiksu. O produkcji było głośno do momentu, aż wyszła. Potem, po niespełna pięciu latach, niemal odeszła w zapomnienie, pozostawiając po sobie tylko rozczarowanie, które według mnie jest zupełnie bezpodstawne.

Film ten jest zbiorem sześciu krótkich form, za które odpowiadają francuscy wybitni graficy komiksowi: Blutch, Marie Caillou, Pierre Di Sciullo, Lorenzo Mattotti, Richard McGuire, oraz Charles Burns. Dla tych francuskich twórców cechą charakterystyczną jest niezwykle schludna realizacja i skupienie na walorach estetyczno-artystycznych. Dostajemy od nich oszczędnie zrobione, czarnobiałe i co widać wyraźnie, wykonywane klasycznymi metodami, animacje. Są to horrory czy raczej opowieści grozy odbiegające trochę w stronę dramatu a momentami zahaczające o absurdalną komedię.

Animacje są wyciszone. Nie ma tu amerykańskiej maniery, zgodnie z którą cały czas leci soundtrack a gdy nastaje chwila napięcia, widz nagle dostaje po uszach decybelami, które zwalają go z fotela. Tutaj włosy stają dęba powoli a główne źródło grozy płynie z samego obrazowania. Zabieg ten przywodzi na myśl niemieckie kino impresjonistyczne w stylu Robert'a Wiene czy Murnau'a. Nie wpłynął na nich, ani japoński ani amerykański styl kręcenia filmów. Napięcie budowane jest stopniowo. Historie zaczynają się jak zwykła opowieść całkowicie osadzona w rzeczywistości, po czym spokojnie płynąc, przekształca się w mroczną i zupełnie odrealnioną sytuację, dla której głównymi inspiracjami są fobie oraz senne koszmary rodem z dzieł klasycznych surrealistów. Wyczuć tu można subtelne nawiązania. Np. w historii o studencie, który podczas spaceru znajduje dużego konika polnego, którego zamyka w słoiku, czujemy nawiązanie do *Przemian* Franz'a Kafki. Owad gryzie pewną dziewczynę a jej ciało zaczyna mutować w to, co ją ugryzło. Nie miejsce tu jednak na streszczenia.

Chciałbym przez moment zatrzymać się przy Amerykaninie Charles'ie Burns'ie, do którego należy najdłuższa sekwencja filmowa. Ten światowej sławy grafik, którego kreska nieporównywalna jest do żadnej innej, znany jest z albumów *El Borbah* (wydany także w Polsce w ograniczonym nakładzie) oraz *Black Hole*, a także z projektu okładki do kilku płyt, min. The Residents – *Freak show*, do której powstał komiks z jego pracami. Jego grafiki można podziwiać w Muzeum Sztuki Komiksowej w Angolume we Francji (to muzeum, założone w 1991, zmieniło spojrzenie na sztukę komiksu).

Z pozycją *PEUR(S) DU NOIR* jest tak: albo się spodoba albo nie. Nie ma tu w zasadzie nic nowego, czego doświadczony widz nie widział już wcześniej. Całość ma jednak niesamowitą przyciągającą siłę, która czyni z tej pozycji arcydzieło.


WSZYSTKO ZACZYNA SIĘ DZIAĆ, KIEDY WYROŚNIE GRZYB.


I ŻYCIA KILKUNASTU OSÓB, KTÓRYCH ŻYCIORYSY SIĘ SPLATAJĄ, SCALAJĄ SIĘ W COŚ TAKIEGO


TO ZNAK, ŻE ŻYCIA ICH WSZYSTKICH DOBIEGŁO KOŃCA. ZNAK, ŻE HISTORIA DOBIEGŁA KOŃCA.

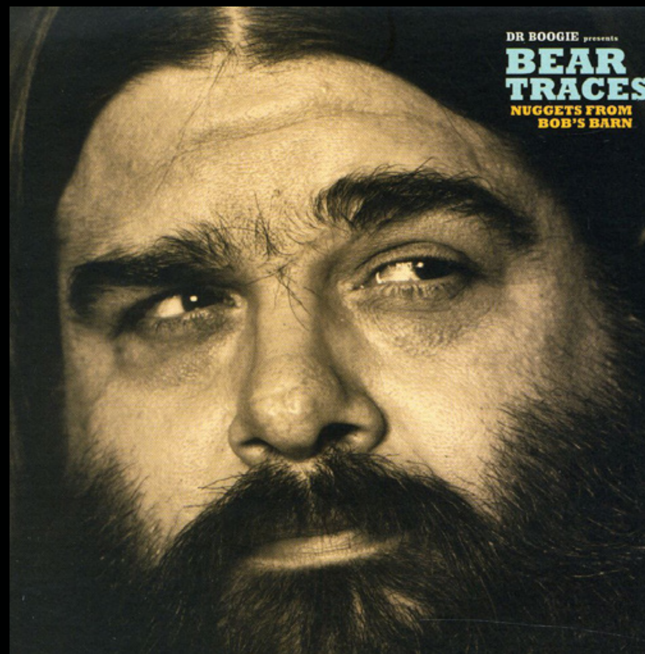

TO ZNAK, ŻE GRA DOBIEGŁA KOŃCA
TO ICH NAJWIĘKSZY SZOK, ŻE SĄ ZABAWKAMI. TWORZĄC ZŁĄCZONE ICH TWARZE W KUPIE... NA GRZYBIE
1

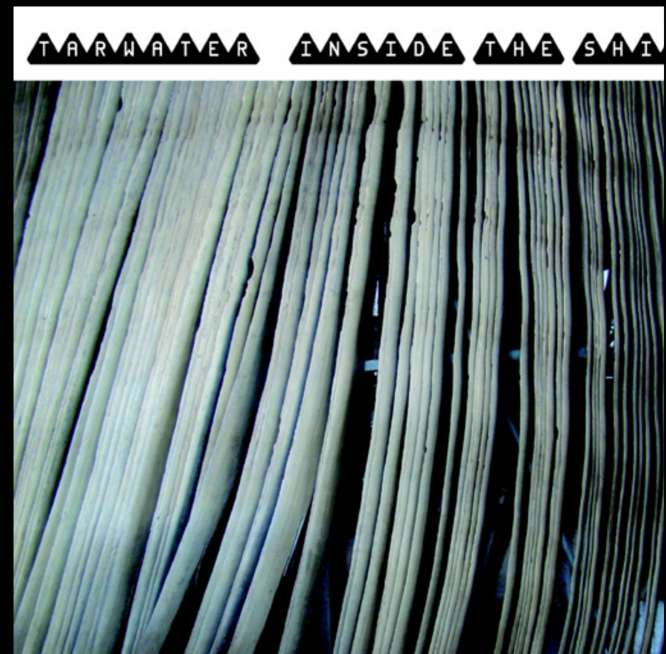

A NASTĘPNIE UKAZUJĄ SOBIE SAMYM OBA ŚWIATY, I PRÓBUJĄ WYBRAĆ KTÓRY Z DWÓCH ŚWIATÓW BĘDZIE DOMNIEMANĄ RZECZYWISTOŚCIĄ, A KTÓRY ANTY RZECZYWISTOŚCIĄ
ALTERNATYWA 2009 ROKU
RZECZYWISTOŚĆ?


BAR
RZECZYWISTOŚĆ?
RAP
AG
ALTERNATYWA?
5

V/A – DR BOOGIE PRESENTS BEAR TRACES/ NUGGETS FROM BOB'S BARN (SUB ROSA)

Przegląd przez old-schoolowe, zakurzone boogie z końcówki lat sześćdziesiątych. Z okładki spogląda sympatyczny brodacz. Nie jest on jednak autorem muzyki zawartej na albumie. To Bob „The Bear" Hite, a kawałki zebrane na niniejszym kompilejszonie, zostały sQpione woQł niego samego. Sam wybrał je zresztą z tysięcy nagrań, które miał w swej kolekcji na tak zwanych „siódemkach" (najmniejsze winyle - po jednym kawałQ po każdej stronie). O tym przedwcześnie zmarłym bluesmanie i mało znanym w Polsce artyście wypowiadał się nieraz na radiowej antenie lubiany bluesofil Wojciech Mann. Muzyka przemawia sama za siebie - kiedy włącza się tę płytę, pojawia się uczucie jakby te brzmienia były dobrze znane. To poniekąd prawda, gdyż całe boogie oparte jest na podobnej harmonii i rytmie, jak zresztą niektóre inne gatunki muzyczne. Bob „The Bear" Hite woła: NIE ZAPOMNIJCIE O BOOGIE!





TARWATER – INSIDE THE SHIPS (GUSSTAFF)

Tarwater to berliński, post-rockowy duet (Bernd Jestram & Ronald Lippok) istniejący od 1995 roku, który podbój naszego kraju rozpoczął właśnie od Ziemi Lubuskiej. Przez 16 lat zespół wydał 10 albumów, nagrywał m.in. z Piano Magic, Tikimanem, Tuxedomoon, komponował muzykę do spektakli teatralnych, filmów a nawet do opery „Tosca", wystawionej przez berlińską Volksbühne. W Polsce Tarwater na dobre wrył się w świadomość muzycznych filów dzięki kilQ trasom koncertowym a ciekawostką jest, że pierwszy koncert Tarwater w Polsce odbył się w... Nowej Soli (ówczesny Dom Kultury Panopticum)! Ronald Lippok poza Tarwater jest też perkusistą zespołu To Rococo Rot, Bernd Jestram uchodzi zaś za wypasionego producenta muzycznego - w jego studiu nagrywało wiele gwiazd współczesnej muzyki niezależnej. „Inside The Chips" to gęste dźwiękowe pejzaże, elektroniczne i analogowe niuanse oraz dosyć transowe rytmy. Niemiecka prasa usiłowała wrzucić ich do worka „indietronics", ale ich angielscy koledzy kojarzyli zespół raczej z tradycją sięgającą krautrocka. W maju była okazja posłuchać Tarwatera na żywo w Zielonej Górze w Zielonej Jadłodajni.

S Z E M R A N E B E J S Y

E L I A S Z G R A M O N T

CHRIS WATSON – EL TREN FANTASMA (TOUCH)



Meksykański pociąg widmo według mistrza field-recording, Chrisa Watsona. Jak pisał jeden z polskich recenzentów tego albumu, Chris Watson ma bez wątpienia najlepszą pracę na świecie. Były muzyk Cabaret Voltaire od dawna jest specem dźwięku dla BBC. Zapodaje po całym świecie nagrywając ryki lwów i innych sympatycznych zwierzaQw, bzyki owadów pustynnych, deszcze padające od Szkocji po tropiki, a wszystko to do filmów przyrodniczych, które każdy pewnie kiedyś widział gdzieś w TV. Jego ostatni album, „El Tren Fantasma" jest rezultatem pracy nad dokumentem dotyczącym historii mexykańskiej lini kolejowej, łączącej oba oceany. Linii, która niedługo potem została zamknięta. Chris Watson jako doQmentator-pasażer rejestrował zderzanie się i pęd wagonów, ryk lokomotywy, który ponakładany na siebie zabrzmiał jak nierealne ambientowe tło... Wreszcie w chwilach postoju zanurzał superczułe mikrofony w mexykańskich krzaczorach. Piękna, podróżnicza płyta, nie tylko dla dużych chłopców, którzy marzyli „za łepka" o byciu maszynistą.

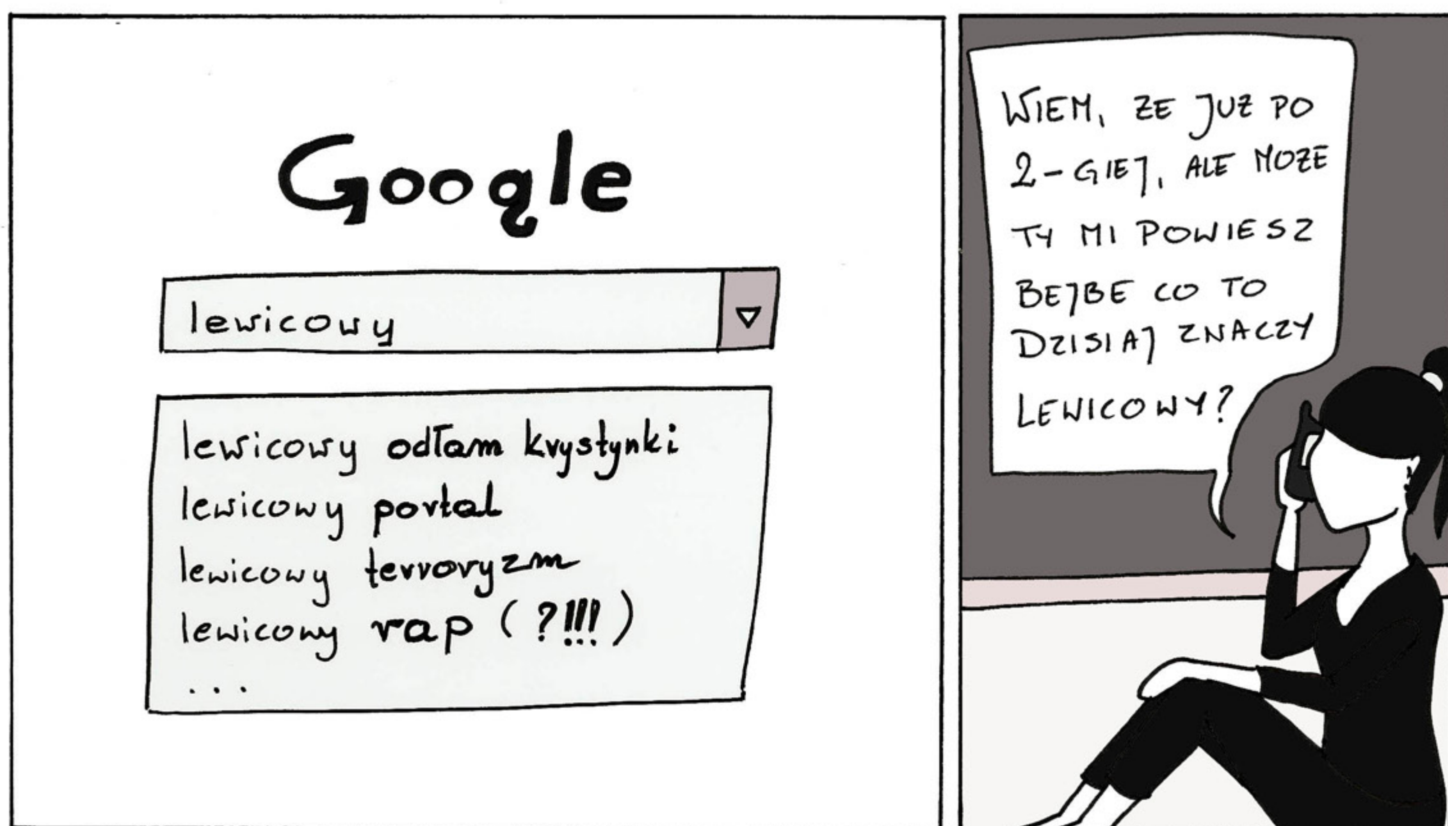
DAT POLITICS – BLITZ GAZER (SUB ROSA)

Soczyste disco-bity, syntetyczno-wokalne melodie, które wpadają w ucho (ale to nie disco-polo!) plus ballada dla robota. Francuski Dat Politics zadebiutował ponad dekadę temu, entuzjastycznie podrywając te bardziej niszowe parkiety. Najnowszy album ukazał się jednak w wytwórni specjalizującej się w awangardowej muzyce elektronicznej, konkretnej i jak widać... ośmiobitowej! W Polsce ów zespół jest mało znany ale ręczę, że to jedna z najlepszych grup electro na świecie! Brzmienie Dat to impreza pełna neonów i jaskarwych strojów, a „Blitz Gazer" to proste, ale stanowczo elektryzujące brzmienia a la lata osiemdziesiąte, zahaczające o dziewięćdziesiąte (ale wodolejstwo!). Słowem - stare dobre brzmienia w poukładanej burzy dźwięków. Można oczywiście przyczepić się do nieco naiwnych a może nawet infantylnych motywów muzycznych (już na początQ albumu trochę mnie to irytowało), jednak całość pozostawia bardzo pozytywne wrażenie, co zresztą sprawdziłem empirycznie na kwietniowej imprezie Electric Flash w ZG, dodając swoje trzy nuto-centy na skrzypcach.









Martyna Krutulska-Krechowicz

Redaktor naczelny: Łukasz Musielak

Skład i opracowanie graficzne: Patrycja Morawska, Michał Bielerzewski

hedronstudio@gmail.com



Ilustratorka numeru: Aleksandra Kondracka

Współpraca: Aleksandra Kondracka, Martyna Krutulska-Krechowicz, Patrycja Dorabialska, Eliasz Gramont, Samuel Serwata, Wojtek Mierkiewicz-Kowalski

Kontakt: grinzin@aol.com

Wsparcie instytucjonalne:

Instytut Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego



Patronat medialny:

Sztukater



W NASTĘPNYM NUMERZE

KOMIKS

ZOBACZYMY ZIELONOGÓRSKIE ŚRODOWISKO KOMIKSOWE OCZAMI IGORA MYSZKIEWICZA I MARKA STAROSTY

POROZMAWIAMY Z PAWŁEM TIMOFIEJUKIEM I TOMASZEM KOŁODZIEJCZAKIEM O RYNKU KOMIKSOWYM W POLSCE

SPOTKAMY TADEUSZA RACZKIEWICZA, MARTYNĘ KRUTULSKĄ-KRECHOWICZ, SZYMONA TELUKA, MAGDĘ KOŚCIAŃSKĄ, OLAFA CISZAKA, JOANNĘ MATEREK I WIELU INNYCH...